Victoria Cirlot

Hildegard von Bingen
y la tradición visionaria de Occidente



Herder

Victoria Cirlot

HILDEGARD VON BINGEN
y la tradición visionaria de Occidente

Herder

www.herdereditorial.com

Diseño de la cubierta: Claudio Bado y Mónica Bazán
Maquetación electrónica: Manuel Rodríguez

© *2005, Victoria Cirlot*
© *2005, Herder Editorial, S.L., Barcelona*
© *2012, de la presente edición, Herder Editorial, S. L., Barcelona*

ISBN DIGITAL: 978-84-254-3146-3

La reproducción total o parcial de esta obra sin el consentimiento expreso de los titulares del *Copyright* está prohibida al amparo de la legislación vigente.

Herder

www.herdereditorial.com

ADVERTENCIA
ESTA ES UNA COPIA PRIVADA PARA FINES EXCLUSIVAMENTE EDUCACIONALES



QUEDA PROHIBIDA
LA VENTA, DISTRIBUCIÓN Y COMERCIALIZACIÓN

- El objeto de la biblioteca es facilitar y fomentar la educación otorgando préstamos gratuitos de libros a personas de los sectores más desposeídos de la sociedad que por motivos económicos, de situación geográfica o discapacidades físicas no tienen posibilidad para acceder a bibliotecas públicas, universitarias o gubernamentales. En consecuencia, una vez leído este libro se considera vencido el préstamo del mismo y deberá ser destruido. No hacerlo, usted, se hace responsable de los perjuicios que deriven de tal incumplimiento.
- Si usted puede financiar el libro, le recomendamos que lo compre en cualquier librería de su país.
- Este proyecto no obtiene ningún tipo de beneficio económico ni directa ni indirectamente.
- Si las leyes de su país no permiten este tipo de préstamo, absténgase de hacer uso de esta biblioteca virtual.

"Quién recibe una idea de mí, recibe instrucción sin disminuir la mía; igual que quién enciende su vela con la mía, recibe luz sin que yo quede a oscuras" ,

—***Thomas Jefferson***



Para otras publicaciones visite
www.lecturasinegoismo.com
Referencia: 4578

A la memoria de mi padre

Índice

L'oeil existe à l'état sauvage. Les Merveilles de la terre à trente mètres de hauteur, les Merveilles de la mer à trente mètres de profondeur n'ont guère pour témoin que l'oeil hagard qui pour les couleurs rapporte tout à l'arc-en-ciel. Il préside à l'échange conventionnel de signaux qu'exige, paraît-il, la navigation de l'esprit. Mais qui dressera l'échelle de la vision?

André Breton,

Le surréalisme et la peinture, 1928

Prólogo

La visión es un enigma y Hildegard von Bingen es una figura envuelta en un misterio que ni los mejores estudios filosóficos y filológicos de nuestro tiempo han logrado desvelar. La visionaria del Rin del siglo xii constituye un desafío a la comprensión a la vez que ejerce una intensa fascinación por la propia obra salida de la visión, de una gran potencia visual y riqueza de contenidos, así como por la grandeza de su testimonio autobiográfico. Detrás de su escritura se intuye una personalidad que atraviesa todos los marcos estrechos y rígidos que toda cultura pretende imponer. Pero no hay duda de que su mundo estuvo a su altura: en riquísimos manuscritos se nos ha transmitido su obra de modo que la descripción de sus visiones estuvo acompañada de miniaturas extraordinarias, algunas de las cuales han pasado a ser imágenes clave de nuestra civilización occidental.

En este libro me aproximo a Hildegard von Bingen con temor y temblor. Lo hice hace siete años y de aquella tentativa resultó una presentación de una figura prácticamente desconocida en nuestro país. La intención que me conduce ahora es muy concreta y consiste en abordar la experiencia visionaria. La visión es un acontecimiento de la vida, que la transforma y la orienta en un sentido ya definitivo. La conservación de testimonios, como ocurre para el caso de Hildegard, permite acceder al suceso biográfico y tratar de la experiencia. Ése es el primer paso del libro, el primer capítulo, que se extiende hasta un segundo que se refiere a un aspecto fundamental en la vida de la visionaria, su relación con Bernardo de Clairvaux. Quizá fue gracias a ese encuentro por lo que hoy podemos hablar de Hildegard von Bingen, por quien sus visiones no quedaron sepultadas en el silencio. El tercer capítulo está dedicado a la idea que tenía Hildegard de sí misma, a cómo se comprendía. Me pregunto por lo que podríamos denominar su «autoconciencia» que, a mi modo de ver, quedó fijada en la comparación que ella hizo de sí misma con Juan, el autor del cuarto evangelio y sobre todo, el de Patmos, autor del Apocalipsis, que en la Edad Media eran conocidos como una misma persona. Esta comparación nos introduce de lleno en la tierra de las visiones, porque, en efecto, Juan de Patmos fue en la Edad Media el modelo del visionario y el Apocalipsis, modelo de las imágenes visionarias. Estas imágenes se cualifican así como simbólicas y su supuesta irracionalidad corresponde ya a una dimensión «otra» que hay que abrir para ampliar el horizonte de realidad. Un símbolo tradicional es la «figura sembrada de ojos» que hizo su aparición en la primera obra profética de Hildegard, *Scivias*, y a ella está dedicado el cuarto capítulo con el que entramos en la imaginación creadora. La hermenéutica del

filósofo francés Henry Corbin aplicada a los textos iranios nos servirá para comprender lo que en la cultura occidental ha permanecido sin explicación. Huérfanos de una auténtica teoría de la imaginación como recordaba Elémire Zolla, la exégesis corbiniana proporciona una luz que ilumina renovadoramente la experiencia de Hildegard. En el capítulo VII propongo una lectura de *Scivias* desde la perspectiva que permite la obra de Corbin, habiendo pasado antes por un punto de inflexión, el capítulo VI, en el que se confronta lo que hasta el momento ha dicho la crítica de la experiencia visionaria de Hildegard y lo que puede ampliar esta mirada la aplicación de la hermenéutica de Corbin.

El carácter autónomo de la imaginación con respecto al mundo sensible que le concedieron la filosofía iraní y la mística sufí implica una auténtica valoración de la imagen. Al no hacerla sierva de los objetos físicos, la imagen puede contener un alto grado de espiritualidad, y de ello puede surgir una estética que nada tenga que ver con la representación, sino que dé forma a un mundo «posible» y, por tanto, nuevo. En la historia de la cultura occidental, ha sido el surrealismo la corriente que mayor atención ha prestado a la imagen, lo que no es extraño por su total dedicación a la comprensión del funcionamiento real del pensamiento. Necesitaba un contrapunto a la facultad visionaria de Hildegard von Bingen, otro lugar desde donde mirar el enigma. El artista Max Ernst me ha ofrecido ese otro lugar. Por su escritura y por su obra plástica, Max Ernst se presenta como un visionario. Su serie de *frottages* titulada *Historia natural* es una cosmogonía susceptible de ser comparada con la que despliegan las visiones de Hildegard. Tanto en Hildegard como en Max Ernst hay un ojo que penetra más allá de la apariencia de la realidad para descubrir una tierra nueva. Naturalmente ambos están alejados por pertenecer a paradigmas culturales diferentes, y por ello se expresan en lenguajes también diferentes: ella lo hace en el lenguaje sagrado de su tiempo y él, en cambio, no puede renunciar a la revuelta profana. La secularización de la experiencia visionaria resulta patente en el artista surrealista. El último capítulo de este libro está dedicado a la visibilidad de lo invisible, es decir, a la pregunta que se plantea la visibilidad de Dios y su manifestación a través de las imágenes. También en esta ocasión el arte del siglo xx, ahora la abstracción de Wassily Kandinsky, permite una renovada comprensión de la apertura de un espacio teofánico en Hildegard von Bingen, espacio de la interioridad en el pintor abstracto.

Barcelona, junio de 2005

Nota

Este libro es el resultado de la reelaboración de trabajos que he venido realizando desde la publicación de *Vida y visiones de Hildegard von Bingen* (Siruela, Madrid 1997), animados todos ellos por una misma intención, esto es, la comprensión de la experiencia visionaria. Una conferencia publicada en *Duoda*. *Revista de estudios feministas* (n. 17, 1999) y una ponencia en el I Congreso internacional sobre mística cisterciense en Ávila (1998), publicada en las Actas (1999) me han proporcionado el material con el que he elaborado los capítulos I y II. Una ponencia en el Coloquio *Mujeres y escritura*, *voces y representaciones* celebrado en la Universidad de Santiago de Chile (2002), publicado en la *Revista chilena de Literatura* (n. 63, noviembre de 2003), ha sido la base del capítulo III. Para el capítulo IV he utilizado un artículo publicado en *Axis Mundi* (1998) que he corregido y ampliado. Una conferencia inédita pronunciada en el Museo Nacional de Arte de Catalunya (1998) ha sido íntegramente reescrita y ha dado lugar al capítulo V. Para la segunda edición de *Vida y visiones de Hildegard von Bingen* (Siruela, Madrid 2001), escribí un epílogo que he insertado en este libro como capítulo VI. El capítulo VII es una reelaboración de la conferencia que pronuncié en el Homenaje a Henry Corbin que tuvo lugar en la Casa Velázquez de Madrid (2003) y que había quedado inédita. Una conferencia en el Centre de Cultura Contemporánea de Barcelona (2004) dentro del curso *Mística y arte contemporáneo* dirigido con Amador Vega me ha permitido escribir el capítulo VIII y un artículo para la revista de la Fondazione Giorgio Cini de Venecia, *Viridarium* 2 (2005), ha dado lugar al último capítulo.

Todos estos trabajos han sido también fruto de mis clases y del diálogo con los alumnos del doctorado que bajo el título de *Literatura visionaria* he venido impartiendo en la Universidad Pompeu Fabra en estos últimos años. La Biblioteca Alois Maria Haas y el préstamo interbibliotecario de dicha Universidad han hecho posible que accediera a fuentes y bibliografía imprescindibles para la realización de este libro.

Hildegard von Bingen

y la tradición visionaria de Occidente

I. Vida de una visionaria

Un acontecimiento único irrumpió en la vida de Hildegard von Bingen, monja benedictina del monasterio de Disibodenberg (1098-1179), de tal forma que tuvo que ser relatado en el prólogo a su primera obra escrita, *Scivias*, como explicación necesaria de una escritura surgida de una radical transformación. La necesidad de derivar la escritura de aquello acaecido de un modo extraordinario a un individuo se manifiesta como novedad al tiempo que resuenan ecos lejanos procedentes de los textos sagrados. Pero en pleno siglo xii su confesión adquiere la potencia de lo nuevo, junto a los primeros bocetos autobiográficos y las primeras expresiones líricas.[1] El acontecimiento tiene que ver con la visión, o mejor aún con la visión que afectó directamente al núcleo de su ser. Una primera descripción abre el libro de *Scivias* y dice:

Y he aquí que, a los cuarenta y tres años de mi vida en esta tierra, mientras contemplaba, el alma trémula y de temor embargada, una visión celestial, vi un gran esplendor del que surgió una voz venida del cielo diciéndome:[2]

El suceso es fechado cronológicamente en el tiempo de la vida. Sucede durante la visión celestial (*caelesti uisioni*) y consiste en el gran esplendor (*maximum splendorem*) que no sólo es visible, sino que se oye. Es un sonido que anuncia el destino, pues a partir de esa audición tendrá lugar el gran viraje, el giro mediante el que la visionaria se convirtió en profeta según el lenguaje de su época, en escritora en una comprensión secularizada del fenómeno. La situación de aquélla ante la audición del sonido que es la voz celestial (*vox de caelo*) se precisa: el alma trémula y de temor embargada (*magno timore et tremula intentione*). El suceso se recibe, no con asombro ni con un maravillarse, sino con temor y temblor, pues la conciencia advierte acerca de la pobreza del ser:

Oh frágil ser humano, ceniza de cenizas y podredumbre de podredumbre [...][3]

Desde la fragilidad (*homo fragilis*), en la ceniza (*cinis cineris*) y en la podredumbre (*putredo putretudinis*), esto es, desde la nada de la criatura, se asiste a lo más grande y desde ese lugar es desde donde la voz conmina a la palabra y a la escritura, a decir y a escribir (*dic et scribe*). Voz y letra no pueden proceder de la boca ni del intelecto humano (*non secundum os hominis nec secundum intellectum humanae compositionis*), sino de su visión y audición en las maravillas de Dios (*sed secundum id quod ea in caelestibus desuper in mirabilibus Dei uides et audis*). En la descripción aparece la necesidad de volver a insistir sobre el acontecimiento, al dato biográfico y al

carácter relampagueante que repentinamente adquirió la visión. Con mayor detalle vuelve Hildegard a precisar el momento en que sucedió y trata de explicar lo que supuso esta visión como acontecimiento de la vida:

Sucedió que, en el año 1141 de la Encarnación de Jesucristo Hijo de Dios, cuando cumplía yo cuarenta y dos años y siete meses de edad, del cielo abierto vino a mí una luz de fuego deslumbrante; inundó mi cerebro todo y, cual llama que aviva pero no abrasa, inflamó todo mi corazón y mi pecho, así como el sol calienta las cosas al extender sus rayos sobre ellas. Y, de pronto, gocé del entendimiento de cuanto dicen las Escrituras: los Salmos, los Evangelios y todos los demás libros católicos del Antiguo y del Nuevo Testamento, aun sin poseer la interpretación de las palabras de sus textos, ni sus divisiones silábicas, casos o tiempos.[4]

Son tres los manuscritos en los que aparece el añadido de «siete meses» (*septemque mensium*) lo que según su editora sólo pudo proceder de la propia Hildegard.[5] Del cielo abierto (*aperto caelo*), durante la visión celestial, «con la puerta del cielo abierta» como dirá Juan de Patmos, es como y cuando acontece lo único (*factum est*), ese dirigirse directamente a la visionaria (*veniens*) cuyo efecto consiste en su transformación esencial. El «gran esplendor» es descrito ahora con mayor amplitud y explicitación analógica: luz de fuego deslumbrante (*igneum lumen*), como llama (*flamma*), como sol (*ut sol*), y entra en el cerebro (*totum cerebrum*), en el corazón (*totum cor*), en el pecho (*totumque pectus meum*), calentando, encendiendo. El lenguaje simbólico hace visible lo que de otro modo no podría ser comunicado. El acontecimiento afecta a toda su persona, inteligente y sentiente (cerebro/corazón/pecho) y la transforma, pues tiene lugar la repentina (*et repente*) comprensión (*sapiebam intellectum expositionis*) de las Escrituras, una comprensión «otra» que nada tiene que ver con la humana, gramatical y sintáctica. Se trata de un comprensión global e instantánea. Continúa Hildegard describiendo el modo en que tuvieron lugar las visiones. Frente a lo que pudiera parecer por la tradición visionaria, la visión no sucede en un estado alterado (*in phrenesi*). No se trata efectivamente de una visión extática, aunque tampoco es una percepción física (*nec corporis oculis aut auribus exterioris hominis*). El singular carácter de sus visiones, sobre el que insistió en otras ocasiones a lo largo de su vida, fue descrito así en esta primera manifestación:

Mas las visiones que contemplé, nunca las percibí ni durante el sueño, ni en el reposo, ni en el delirio. Ni con los ojos de mi cuerpo, ni con los oídos del hombre exterior, ni en lugares apartados. Sino que las he recibido despierta, absorta con la mente pura, con los ojos y los oídos del hombre interior, en espacios abiertos, según quiso la voluntad de Dios. Cómo sea

posible esto, no puede el hombre carnal captarlo.[6]

Las visiones contempladas (*uisiones uero quas uidi*) suceden en un estado despierto y de atención (*uigilans*), de plena consciencia (*circumspecta in pura mente*) y son un don de Dios (*secundum voluntatem Dei*). Es un acontecimiento de la interioridad, que se recibe con los sentidos del hombre interior en que visión y audición se mezclan sinestésicamente *(oculis et auribus interioris hominis*). Esta segunda descripción del acontecimiento, que se construye en el texto en prosa en una repetición paratáctica, completándose mutuamente los dos fragmentos al modo de las *laisses* paralelas en la épica («Y he aquí que a los cuarenta y tres años...!/Sucedió que en el año 1141...»),[7] vuelve a introducir la voz que se dirige a ella ordenándole la escritura de lo visto y oído (*scribe quae uides et audis*).

El acontecimiento no supuso la acción inmediata por parte de Hildegard. Por el contrario, el temor y temblor la atenazaron hasta tal punto que cayó en la enfermedad:

Pero yo, aunque viese y escuchase estas maravillas, ya sea por la duda, la maledicencia o la diversidad de las palabras humanas, me resistí a escribir, no por pertinacia sino por humildad, hasta que el látigo de Dios me golpeó derribándome sobre el lecho de la enfermedad.[8]

El rechazo o la resistencia a la escritura (*officio scribere recusaui*) por humildad, que no es otra cosa más que clara conciencia de su nada, indican la magnitud del salto al que se ve impelida por aquello acontecido, que no puede ser borrado ni olvidado. El acontecimiento ha dejado una huella indeleble en el alma. Ha ardido una hoguera de cuyas cenizas nacerá la escritura del *Scivias*. Las veintiséis visiones de las que consta esta obra profética, tuvieron que ser precedidas por el testimonio del acontecimiento pues sin el acontecimiento del año 1141 la escritura es impensable. El prólogo al *Scivias*, la *Protestificatio*, es un reconocimiento del acontecimiento como causa primera, sin el que el libro carecería de justificación. Se ofrece al lector como comprensión de todo aquello que viene detrás, que es el libro mismo. Asimismo, el acontecimiento necesita a su vez de testimonios, los que liberan a la visionaria del temor a dar el salto. Dos testigos de la visión como acontecimiento ayudan a Hildegard a que su escritura fluya como ha fluido la visión de Dios:

Y así fue cómo, forzada por tantas dolencias, con el testimonio de una joven noble y de buenas costumbres, y también de aquel religioso a quien, según digo más arriba, secretamente había buscado y encontrado, empecé por fin a escribir. Mientras lo hacía sentí, como ya he referido, la inmensa hondura contenida en estos libros y, sanando de mi enfermedad, restablecida mi fuerza, trabajé en esta obra durante diez años.[9]

Junto al carácter repentino de la visión, Hildegard alude en sus obras

proféticas al prolongado tiempo del trabajo sobre la visión, que es la escritura misma. Desde 1141 hasta 1151: toda una década fue necesaria para desplegar el acontecimiento visionario, que volvió a repetirse, al menos en otras dos ocasiones y del que salieron otras dos obras proféticas. Pero el año 1141 se mantuvo como aquél en que sucedió el acontecimiento que no sólo quedó recogido como el principio de *Scivias*, sino también plasmado en una miniatura que plástica y simbólicamente dio cuenta de él. Esta miniatura se encuentra en el manuscrito de Wiesbaden, coetáneo de Hildegard o sólo algunos años posterior, actualmente perdido y del que sólo se conserva un facsímil[10] (Lám. I). Hildegard aparece vestida como monja benedictina y en su mano derecha sostiene un punzón, mientras que con la izquierda aguanta las tablillas. La imagen recoge el instante de la revelación al plasmar las llamas que penetran en su cerebro, todo ello ante la mirada atónita de un monje que, en un acto de transgresión de los marcos, se introduce en el ámbito visionario.[11] La miniatura refuerza plásticamente la intención del prólogo, que no es otra que conceder al libro una autoría que descansa en el acontecimiento extraordinario. Este primitivo retrato, desinteresado en mostrar cualquier rasgo personal y concentrado, en cambio, en expresar la visión, se resuelve según unas normas iconográficas cuyos únicos y raros antecedentes corresponden a la representación del descenso de las lenguas de fuego del Espíritu Santo sobre las cabezas de los apóstoles el día de Pentecostés.[12]

El suceso del año 1141 ilumina la vida de Hildegard von Bingen. Es un eje vertebrador que ordena el resto de acontecimientos y que, sobre todo, supone una discontinuidad en el ritmo temporal. Implica un cambio cualitativo y con él una nueva orientación de la vida según un rumbo ya inalterable. Diferencia un tiempo anterior de otro posterior, de modo que es posible estructurar la vida de Hildegard en un antes del año 1141 y en un después. El carácter ejecial del suceso destaca también en la comprensión de su vida por parte de sus coetáneos. La descripción del suceso tal y como se narró en el prólogo a *Scivias*, en el segundo pasaje, fue el primer texto citado en la *Vita* que escribió el monje Theoderich von Echternach poco después de la muerte de Hildegard, a partir del trabajo realizado por un biógrafo anterior, Gottfried, que sí conoció a la visionaria.[13] La *Vida* siguió el modelo del relato hagiográfico tradicional aunque con notables innovaciones como la introducción de pasajes autobiográficos adecuados a las novísimas tendencias espirituales que quisieron hacer descansar el conocimiento de Dios en la experiencia; por ello, resultó ser a su vez modelo para los relatos que recogieron en el siglo siguiente las grandes experiencias de la mística femenina.[14] En la *Vida* se encuentra una de las más amplias descripciones en primera persona de las visiones anteriores al suceso de 1141, algo a lo que

también hace alusión en *Scivias* de un modo fugaz:

Pero desde mi infancia, desde los cinco años, hasta el presente, he sentido prodigiosamente en mí la fuerza y el misterio de las visiones secretas y admirables, y la siento todavía.[15]

En cambio, el Libro II de la *Vida* contiene un testimonio extenso de la primera parte de su vida como visionaria:

En mi primera formación, cuando Dios me infundió en el útero de mi madre el aliento de la vida, imprimió esta visión en mi alma. Pues en el año mil cien después de la encarnación de Cristo, la doctrina de los apóstoles y la justicia incandescente, que había sido fundamento para cristianos y eclesiásticos, empezó a abandonarse y pareció que se iba a derrumbar. En aquel tiempo nací yo y mis padres, aun cuando lo sintieran mucho, me prometieron a Dios. A los tres años de edad vi una luz tal que mi alma tembló, pero debido a mi niñez nada pude proferir acerca de esto.

A los ocho años fui ofrecida a Dios para la vida espiritual y hasta los quince años vi mucho y explicaba algo de un modo simple. Los que lo oían se quedaban admirados, preguntándose de dónde venía y de quién era. A mí me sorprendía mucho el hecho de que, mientras miraba en lo más hondo de mi alma, mantuviera también la visión exterior, y asimismo el que no hubiera oído nada parecido de nadie, hizo que ocultara cuanto pude la visión que veía en el alma. Desconocía muchas cosas exteriores debido a mis frecuentes enfermedades que me han aquejado desde la lactancia hasta ahora, debilitando mi cuerpo y haciendo que me faltaran las fuerzas. Agotada de todo esto, pregunté a mi nodriza si veía algo aparte de las cosas exteriores, y me respondió que nada, porque no veía nada de todo aquello. Entonces me sentí apresada por un gran miedo y no me atreví a decir nada a nadie, pero hablando de muchas cosas, solía describir con detalle cosas del futuro. Y cuando estaba completamente invadida por esta visión, decía muchas cosas que eran extrañas a los que oían, pero, cuando cesaba algo la fuerza de la visión, en la que me había mostrado más como una niña que según mi edad, me avergonzaba y lloraba, y habría preferido callarme si hubiera sido posible. Por miedo a los hombres, no me atrevía a decir a nadie lo que veía. Pero la noble mujer que me educaba lo notó, y se lo contó a un monje que conocía.

Por medio de su gracia Dios había derramado en aquella mujer un río de muchas aguas, de tal modo que no dio reposo a su cuerpo con vigilias, ayunos y otras buenas obras hasta que terminó la vida presente con un buen fin. Dios hizo visibles sus méritos a través de hermosos signos. Después de su muerte continué viendo del mismo modo hasta que cumplí cuarenta y dos años.

Entonces en aquella visión [...][16]

A partir de aquí Hildegard enlaza con el acontecimiento del año 1141 según una versión que coincide en lo esencial con el testimonio del prólogo de *Scivias* aunque el relato se resuelve en un estilo diferente que introduce nuevos puntos de vista. Pero antes de dar entrada a esta segunda versión, importa ahora considerar la mirada de Hildegard dirigida a su vida, en un arco que abarca desde «la primera formación» hasta «los cuarenta y dos años de edad» visto como un periodo homogéneo dominado por la visión y con ella por la soledad y el miedo. La visión es concebida como una «impresión» de Dios en el alma en el estado uterino, según la misma concepción de «animación fetal» que se encuentra en la visión cuarta de la primera parte del *Scivias*: «una esfera de fuego sin rasgo humano» inunda el corazón del feto de la mujer embarazada «tocando su cerebro y expandiéndose a lo largo de todos sus miembros»[17] (Fig. 1, detalle de la Lám. II). Como con gran expresividad se observa en la miniatura que ilustró la visión, el feto se encuentra ligado al espacio celestial, simbolizado en el cuadrángulo plagado de ojos de color dorado y púrpura, por medio de una especie de cordón umbilical por el que desciende la esfera que se introduce en el cerebro. Mientras los hombres que rodean la escena llevan panes de queso como símbolos de los cuerpos humanos, la esfera de fuego alude a la formación psiconeumática, «el centro del destino de los seres humanos después del nacimiento».[18] Tocada así por la divinidad desde el estado uterino, primer escenario en el que se decide su destino de visionaria, el suceso del año 1141 se presenta como un segundo nacimiento al recibir la orden de manifestar las visiones y de ese modo experimentar un profundo cambio en su relación con ellas. Es interesante observar cómo el espacio de vida de Hildegard parece adecuado a ambos modos de experimentar su destino visionario: la celda cerrada de la primera época en el monasterio de Disibodenberg que se corresponde con la visión silenciosa, frente a la visión proclamada que exigirá un cambio espacial en la segunda época, una apertura de horizontes y un movimiento por parte de la visionaria profeta que es propio de los grandes fundadores de religiones.



Fig. 1: Detalle fol. 22, Scivias I, 4 (W).

A Guibert de Gembloux se debe una descripción de la celda de clausura fundada en el año 1108 en el monasterio de Disibodenberg a instancias del hermano de Jutta von Sponheim, «la noble mujer» a la que Hildegard hacía referencia como «su maestra». Ha sido fundamentalmente la confrontación del relato de la *Vida* de Jutta con el de Hildegard, lo que ha permitido precisar detalles biográficos: a la edad de ocho años Hildegard habría sido confiada a Jutta von Sponheim, pero todavía no se habrían recluido en el monasterio, sino que permanecieron en el castillo de Sponheim hasta la muerte de la madre de Jutta, cuando se trasladaron al castillo de Uda von Göllheim. El 1 de noviembre del año 1112 entraron Jutta y Hildegard, con catorce años, en la celda de clausura, que Guibert describió como un pequeño recinto construido en piedra con una pequeña ventana que utilizaban para la comunicación con los monjes y para pasar la comida. En la biografía de Jutta se insiste en la severidad de las prácticas ascéticas. Cuando Jutta murió el 22 de diciembre de 1136, Hildegard se convirtió en la maestra de lo que en esa época era ya un convento de monjas.[19] Un año antes de concluir *Scivias*, en el año 1150, Hildegard abandonó el monasterio de Disibodenberg con veinte monjas para fundar un nuevo monasterio femenino: el monasterio de Rupertsberg. En la *Vida* el traslado de Hildegard se argumentó de la siguiente manera:

Entonces acudieron a ella no pocas hijas de nobles para recibir la institución del hábito religioso según los caminos regulares. Como no cabían todas en la celda y se había planteado un traslado o una ampliación de su habitáculo, a Hildegard le fue mostrado por el Espíritu un lugar, allí donde confluye el Nahe con el Rin, esto es, la colina conocida desde días antiguos por el nombre del confesor san Rupert.[20]

No se ocultaron las dificultades que de inmediato surgieron, derivadas de la sospecha que un gesto semejante suscitaba en el ámbito masculino:

En cuanto la virgen de Dios conoció el lugar para el traslado, no a través de los ojos corporales sino de la visión interior, lo reveló al abad y a sus hermanos. Pero como éstos dudaron en concederle el permiso, pues por un lado no querían que ella se marchara, aunque por otro no quisieron oponerse al mandato de Dios de peregrinar, ella cayó enferma en el lecho del que no se pudo levantar hasta que el abad y los demás fueron apremiados por un signo divino a consentir y a no poner más obstáculos.[21]

En cualquier caso, la visión como signo divino pudo más que todas las convenciones de una época y Hildegard logró independizarse de la presión que sobre ella debía de ejercer el monasterio de Disibodenberg, del que, cual de un útero, se vio en la necesidad de salir. Dentro de una concepción simbólica de la vida, como la que imperaba en el siglo xii, un acto como éste se encontraba

repleto de significado. Las referencias a los textos sagrados y la comprensión de los acontecimientos como «figuras» ya anunciadas, constituían el modo más seguro de obtener el sentido.[22] Y así, la propia Hildegard interpretó su acto como el exilio de una falsa patria y la búsqueda de la tierra prometida:

Entonces vi en una verdadera visión que me sucederían tribulaciones como a Moisés, porque cuando condujo a los hijos de Israel de Egipto al desierto por el mar Rojo, murmuraron contra Dios y desalentaron a Moisés.[23]

En la idea de la vida que se forja en la novela artúrica de la segunda mitad del siglo xii,[24] el abandono del lugar conocido y colectivo para penetrar en la zona desconocida constituye el acto originante del relato. La salida del caballero cortesano de la corte del rey Arturo y su entrada en el bosque es el principio de unas historias que, siempre se ha dicho, comienzan *in media re.*[25] En *Li Contes del Graal*, Chrétien hizo salir a su protagonista de la casa de la madre para encaminarlo a través de etapas distintas hasta la visión del castillo del Grial. Con la salida del caballero, la novela artúrica amplió considerablemente la mirada hacia un espacio abierto y con la *quête* como la actividad propiamente caballeresca creó un horizonte de lejanía. Se dio forma así a la idea evangélica de que la evolución espiritual de un individuo sólo se realiza con el abandono de la familia natural, del mismo modo que el mito incidía también en ello a su manera, cuando al imaginar el nacimiento del héroe, siempre lo situaba dentro de una familia adoptiva, y la primera acción del héroe tenía que consistir en encontrar al padre verdadero. En este contexto de significación sitúo la salida de Hildegard de Disibodenberg: una apertura a la exterioridad que en su vida aparece estrechamente relacionado con la proclamación y escritura de las visiones, último efecto del suceso de 1141. Una segunda versión del suceso del año 1141 aparece ahora en la *Vida:*

Entonces en aquella visión fui obligada por grandes dolores a manifestar claramente lo que viera y oyera, pero tenía mucho miedo y me daba mucha vergüenza decir lo que había callado tanto tiempo. Mis venas y médulas estaban entonces llenas de fuerzas que, en cambio, me habían faltado en la infancia y en la juventud. Le confié esto a mi maestro, un monje que era de buen trato y solícito, pero ajeno a las preguntas curiosas a las que muchos hombres están acostumbrados. Asombrado, me alentó a que lo escribiera a escondidas, para ver qué eran y de dónde venían. Cuando comprendió que venían de Dios, se lo confió a su abad y desde entonces trabajó conmigo con gran ahínco.

En esta visión comprendí los escritos de los profetas, de los Evangelios y de otros santos y filósofos sin ninguna enseñanza humana y algo de esto expuse, cuando apenas tenía conocimiento de las letras, tal y como me enseñó la mujer iletrada. Pero también compuse cantos y melodías en alabanza a Dios

y a los santos sin enseñanza de ningún hombre, y los cantaba, sin haber estudiado nunca ni neumas ni canto.[26]

La década en que tuvo lugar la escritura de *Scivias* destaca por agitaciones múltiples, y metamorfosis constantes. La incertidumbre que generaban en Hildegard sus visiones, a pesar de haber encontrado el apoyo del monje Volmar, quedó claramente manifiesta en la carta que dirigió a Bernardo de Clairvaux en el año 1146-1147, cuya respuesta no fue demasiado atenta, aunque sin duda contribuyó a que el papa cisterciense Eugenio III confirmara su facultad visionaria a raíz de una lectura de *Scivias* durante el sínodo de Tréveris en los años 1147-1148, lo que debió resultar decisivo en su vida de visionaria.[27] Pero además la escritura de *Scivias* se encontró acompañada de composiciones musicales, tal y como atestigua en una carta de 1148 Odo de Soissons en el pasaje citado de la *Vida*.[28] La capacidad creadora de Hildegard comienza así a desplegarse y se expresó, no sólo en la denominada obra profética, sino también en una obra poético-musical de inspiración divina. Visión y creación fueron en su caso dos manifestaciones cuya unión es incuestionable.

El acontecimiento del año 1141 se repitió en la vida de Hildegard al menos en otras dos ocasiones. En el año 1158 otra visión dio como fruto el *Liber vitae meritorum*. Un prólogo, mucho más breve que el de *Scivias*, apenas comenta las circunstancias de esta segunda visión, sucedida después de la escritura de su obra *Physica* (*subtilitatis diuersarum naturarum creaturarum*), *Sinfonía* (*symphoniam harmonie celestium reuelationum*) y de la *Lingua ignota* (acerca de la «lengua desconocida»).[29] A la edad de sesenta años sucedió esta segunda visión (*fortem et mirabilem uisionem uidi*) en la que trabajó durante cinco años. Se alude aquí a un cambio en la textura de la imagen: frente al carácter líquido de las primeras visiones (*uisiones uelut liquidum lac*), las nuevas en cambio se caracterizarán por su carácter sólido (*uelut solidus et perfectus cibus*). Entre 1158 y 1163 Hildegard estuvo ocupada en esta obra menos compleja que *Scivias*, aunque como la anterior surgida de la orden imperante de escribir todo aquello visto y oído (*dic ea que nunc uides et audis*) y también ante el testimonio del monje Volmar y de una monja. Por tercera vez, en el mismo año 1163 en que terminó el *Liber de vitae meritorum*, otra visión vino a conmover a la visionaria. Al igual que en el año 1141, Hildegard empleó el lenguaje simbólico para visualizar el suceso interior. Pero en esta ocasión no fue fuego que penetró en su cerebro, sino «gotas de suave lluvia» como el líquido que sale del pecho de Cristo. Con la referencia comparativa a Juan chupando del pecho de Cristo, se configura una imagen de la visionaria distinta a la de 1141. En la *Vida*, Theoderich introdujo un pasaje

autobiográfico en que ella lo explicó así:

Un tiempo después vi una visión maravillosa y misteriosa, de tal modo que todas mis vísceras fueron sacudidas y apagada la sensualidad de mi cuerpo. Mi conocimiento cambió de tal modo que casi me desconocía a mí misma. Se desparramaron gotas de suave lluvia de la inspiración de Dios en la conciencia de mi alma, como el Espíritu Santo empapó a san Juan evangelista cuando chupó del pecho de Cristo la profundísima revelación, por lo que su sentido fue tocado por la santa divinidad y se le revelaron los misterios ocultos y las obras al decir: «En el principio era el Verbo, etcétera».[30]

El apagamiento de la sensualidad del cuerpo (*sensualitas corporis ei extincta est*) parece aludir a un estado extático. Pero tal interpretación sería contradictoria con lo que la misma Hildegard afirma en el Prólogo al *Liber Divinorum operum*, la tercera obra profética:

Despierta de cuerpo y mente en los misterios celestes, lo vi con los ojos interiores de mi espíritu y oí con los oídos interiores, y no en sueños ni en éxtasis.[31]

Parece referirse Hildegard al tipo de visión que san Agustín denominó «visión intelectual», en la que la voluntad de la persona ya no interviene para nada, pues se encuentra invadida por la divinidad misma que es quien realmente ve y oye, y por tanto tiene lugar un completo «desconocimiento de sí».[32] La revelación sucede otra vez en el tiempo, como ya sucedió una vez. Ahora Hildegard, como un segundo Juan, es quien tiene la visión. La imagen tiene un precedente en el *Speculum virginum*, tratado didáctico de mediados del siglo xii.[33] En el Libro II, al comentar el verso acerca de las bodegas y de los ungüentos del Cantar de los Cantares, Peregrino le dice a Teodora que «en el pecho de Cristo está la plenitud de toda ciencia» (*in Christi enim pectore plenitudo totius scientie*).[34] En el Libro V aparece el Juan de la Última Cena recostado en el pecho de Cristo e identificado con Juan evangelista (*In cena illa, qua Iohannes super pectus cari magistri recubuit, in pane et in uino, id est in corpore et sanguine Christi celebratur misterium redemptionis humane, in illa cena ultime resurrectionis et sanctorum glorificationis sponsa Christi per Iohannem significata super pectus domini sui perfectam pro suo modulo diuinitatis agnitionem et interne dilectionis dulcedinem*).[35] Juan aparece como esposa de Cristo y el chupar de su pecho es lo que le proporciona conocimiento y amor.[36] El pasaje muestra la unión de Juan como esposa y Cristo como esposo, sirviendo los géneros para simbolizar la unión según una significativa transgresión de los sexos: los pechos de Cristo no lo identifican sólo como madre, ni Juan es sólo el hijo que mama de ellos, sino que además son esposos, y, a pesar de los pechos, Cristo es el esposo. Parece como si el lenguaje referido al plano interior, espiritual y celeste superara todas las

limitaciones y particularidades del género, del mismo modo que los sentidos espirituales se mezclan y combinan sinestésicamente. La reconstrucción que permite el *Speculum* del pasaje de Hildegard, proporciona una imagen de la visionaria como esposa de Cristo. Otros diez años necesitó Hildegard para trabajar esta visión y alumbrar su tercer libro, la tercera parte de esta trilogía profética. El *Liber Divinorum operum* también fue ilustrado con miniaturas algunas décadas posteriores a su escritura.[37] A principios del siglo xiii se fecha el manuscrito de Lucca, que también ofrece una imagen de Hildegard como visionaria[38] (Lám. III). A diferencia de la miniatura de *Scivias*, el retrato no está aquí solo, sino acompañado de la visión que ocupa casi todo el folio. Al pie de la visión aparece la visionaria acompañada de sus dos testigos. Una ventana la comunica con el mundo superior visionario y por ella fluye como un río llameante que alcanza a la visionaria. En el manuscrito de Lucca, Hildegard aparece en la representación de todas las visiones, como si a través de su presencia constante se buscara reafirmar la idea de la visión como la experiencia de un sujeto.

En 1175, un año antes de su muerte, cuando Hildegard había realizado ya toda su experiencia visionaria, escribió una carta a Guibert de Gembloux como respuesta a las preguntas que éste le planteara en una anterior acerca del modo en que sucedían sus visiones. La carta de Hildegard es uno de los mejores testimonios que se han conservado acerca de la experiencia visionaria. En ella repitió que las visiones y audiciones no eran recibidas «ni con los oídos corporales», «ni con los pensamientos del corazón», «ni por el encuentro de los cinco sentidos», sino en el alma, «con los ojos exteriores abiertos», y sin «éxtasis», para seguidamente hablar de la visión de la luz:

La luz que veo no pertenece a un lugar. Es mucho más resplandeciente que la nube que lleva el sol, y no soy capaz de considerar en ella ni su altura ni su longitud ni anchura. Se me dice que esta luz es la sombra de luz viviente y, tal como el sol, la luna y las estrellas aparecen en el agua, así resplandecen para mí las escrituras, sermones, virtudes, y algunas obras de los hombres formadas en esta luz.

Lo que he visto o aprendido en esta visión, lo guardo en memoria por mucho tiempo, pues recuerdo lo que alguna vez he visto u oído. Y simultáneamente veo y oigo y sé, y casi en el mismo momento aprendo lo que sé. Lo que no veo, lo desconozco, puesto que no soy docta. Y lo que escribo es lo que veo y oigo en la visión, y no pongo otras palabras más que las que oigo. Lo digo con las palabras latinas sin pulir como las oigo en la visión, pues en la visión no me enseñan a escribir como escriben los filósofos. Y las palabras que veo y oigo en esta visión, no son como las palabras que suenan de la boca del hombre, sino como llama centelleante y como nube movida en aire puro.

De ningún modo soy capaz de conocer la forma de esta luz, como tampoco puedo mirar perfectamente la esfera solar.

Y de vez en cuando, y no con mucha frecuencia, percibo en esta luz otra luz, a la que nombran luz viviente, que, mucho menos que la anterior, puedo decir de qué modo la veo. Pero, desde el momento en que la contemplo, toda tristeza y todo dolor es arrancado de la memoria, de forma que adquiero las maneras de una simple niña y no de una mujer vieja.

Debido a la asidua enfermedad que padezco, siento alguna pereza de proferir las palabras y las visiones que me han sido mostradas, pero no obstante, cuando mi alma ve estas cosas y las gusta, me transformo de tal modo que, como dije antes, entrego al olvido todo temor y tribulación, y todo lo que veo y oigo en esta visión lo apura mi alma como de una fuente, aunque ésta permanezca siempre llena e inagotable.

Mi alma no carece en ningún momento de la luz que llamo sombra de luz viviente, y la veo como si contemplara el firmamento sin estrellas en una nube luminosa, y en ésta veo cosas de las que hablo con frecuencia y también veo lo que respondo a las preguntas, y procede del fulgor de la luz viviente.[39]

Pocos años después, el 17 de septiembre de 1179, Hildegard moría rodeada de sus monjas. Su biógrafo narró que en el cielo aparecieron «dos arcos brillantísimos y de diversos colores» y que en el vértice surgió una «clara luz en forma de círculo lunar» y en esa luz apareció una «rutilante cruz» rodeada de innumerables círculos de colores, de los que a su vez iban saliendo cruces que se extendieron por todo el firmamento.[40]

II. Hildegard y Bernardo de Clairvaux

En invierno de 1146 o 1147 Hildegard von Bingen escribió una carta a Bernardo de Clairvaux. Diversos manuscritos conservan la carta y la respuesta del abad; algunos ofrecen una versión manipulada del contacto epistolar, pero otros, en cambio, una fiel reproducción, tal y como Lieven Van Acker ha demostrado en su edición crítica de la correspondencia de Hildegard von Bingen.[1] Este cruce de cartas fue decisivo, pues sirvió para que el gran monje cisterciense conociera la existencia de esta monja dotada de la facultad visionaria, y en el mismo año 1147 intercediera por ella ante el papa Eugenio III en el sínodo de Tréveris. Recluida en el convento de Disibodenberg, Hildegard von Bingen necesitaba comunicar a alguien más que al monje Volmar, su confidente, algo de su experiencia visionaria y, sobre todo, necesitaba la voz de la autoridad que le facultara para hacer públicas las visiones y lo que a través de ellas había comprendido. A la edad de cuarenta y ocho años, Hildegard se encontraba en la difícil tesitura de aceptar la gran transformación interior que significa exteriorizar la interioridad, esto es, hablar y escribir acerca de lo contemplado por los ojos y los oídos interiores, o según la sugerente interpretación de Barbara Newman, dejar de ser sólo una visionaria para convertirse en profeta.[2] El intercambio epistolar de Hildegard von Bingen y san Bernardo fue, sin duda, decisivo en la vida de la futura abadesa de Rupertsberg. El interés que posee para nosotros es múltiple: en primer lugar, es el testimonio del contacto entre la visionaria, y el gran reformador del Císter; en segundo lugar, la carta de Hildegard contiene una magnífica exposición en primera persona de su experiencia; en tercer lugar, a partir de ese contacto podemos preguntarnos por la relación entre la mística cisterciense y Hildegard von Bingen. En *Mujeres trovadoras de Dios*, Émilie Zum Brunn comienza preguntándose: «¿Cómo mostrar brevemente lo que vincula a la abadesa benedictina Hildegard von Bingen —que pertenece todavía a la alta Edad Media— con beguinas —posteriores en casi un siglo— como Hadewijch de Amberes, Matilde de Magdeburgo, Margarita Porete o con la priora cisterciense Beatriz de Nazaret, que fue educada entre las beguinas y compartió su espiritualidad?».[3] Esta pregunta plantea la dificultad que existe para trazar un puente entre la mística femenina del siglo xiii y Hildegard von Bingen. Como la mística femenina del siglo xiii tiene que ser directamente relacionada con la mística cisterciense, en concreto con el lugar central que san Bernardo y Guillermo de san Thierry otorgaron a la experiencia del amor a Dios, de algún modo en la pregunta queda implícito el vínculo o la distancia entre Hildegard von Bingen y la mística cisterciense.

Algunos estudiosos, como por ejemplo Kurt Ruh, se negaron a iniciar la historia de la mística occidental con la figura de Hildegard, tal y como había sido habitual, por considerarla profeta, pero en modo alguno mística.[4] Se trata ahora aquí de comprender el carácter místico de la obra de Hildegard. El punto de partida son las dos cartas del invierno de 1146 ó 1147: de Hildegard a san Bernardo y de san Bernardo a Hildegard.

1.

En su carta a Bernardo, Hildegard se dirige a él como al «venerable padre» dedicado a la proclamación de la segunda cruzada:

A ti, que lleno de excelso afán has reunido a los hombres en ardiente amor al Hijo de Dios con el estandarte de la santa cruz para combatir como milicia cristiana la violencia de los paganos.[5]

San Bernardo no había estado nunca a favor de la cruzada: sus monjes ni siquiera tenían que peregrinar, porque Tierra Santa ya estaba en Clairvaux. Sin embargo, el 31 de marzo de 1146 pronunció en Vezelay un sermón de cruzada, cuyo claro antecedente se encuentra en su alabanza a la nueva milicia del temple, compuesta casi veinte años atrás, en 1128 (*Ad milites templi de laudibus novae militiae*). A pesar de su debilidad física, la potencia de su voz arrastró a auténticas masas, como hiciera notar Georges Duby en su libro sobre el santo y el arte cisterciense.[6] En invierno del año 1146 ó 1147 se encontraba en Alemania, en Speyer, donde incluso ganó para la causa al Staufen. Es en esos meses cuando recibe una carta, que Peter Dinzelbacher describió en su biografía sobre san Bernardo como «una humilde carta con un contenido inusual».[7] La remitente es, sin duda, para san Bernardo una desconocida: la superiora de una pequeña comunidad de monjas benedictinas en Disibodenberg en Mainz. El «contenido inusual» se debe a que el tema de la carta es la *visio*:

Padre, estoy muy angustiada por una visión (*hac visione*) que se me apareció en el espíritu como misterio (*in spiritu mysterii*), pues nunca la vi con los ojos exteriores de la carne (*cum exterioribus oculis carnis*).[8]

Al hablar de «esta visión» (*hac visione*), Hildegard se refiere a la visión en que tuvo lugar la revelación. En la carta se hace una diferencia entre la facultad visionaria que le acompañó desde la infancia («Yo, miserable de mí y aún más miserable en nombre femenino, vi desde mi infancia grandes maravillas»),[9] y la visión en que tuvo lugar la comprensión instantánea de las Sagradas Escrituras:

Conozco el sentido interior (*interiorem intelligentiam*) de la exposición del Salterio, del Evangelio y de otros volúmenes, que me ha sido mostrado en esta visión. Como una llama ardiente (*flamma comburens*) conmovió mi pecho

y mi alma enseñándome lo profundo de la exposición. Pero no me enseñó las letras que desconozco en lengua alemana. Sólo sé leer en simplicidad (*in simplicitate*) y no descomponer el texto (*in abscissione textus*). Respóndeme qué te parece esto. Soy un ser indocto que no ha recibido enseñanza alguna de temas exteriores. He sido instruida en el interior de mi alma (s*ed intus in anima mea sum docta*).[10]

Se trata de una versión semejante del suceso fundamental en la vida de Hildegard, el del año 1141, relatado en el prólogo de su primera obra profética, *Scivias*, y en la *Vida* escrita por Gottfried y Theoderich von Echternach.[11] Las tres versiones, la de la carta a Bernardo, la de *Scivias* y la de la *Vida*, insisten en que la visión significó un conocimiento «otro», que nada tiene que ver con el análisis y, por tanto, con el despedazamiento particularizado de elementos. Se presenta como un conocimiento totalizador y revelador del sentido.[12] La pregunta que Hildegard le formula a Bernardo y por la que le escribe la carta es, en concreto, la siguiente:

Dulce y buen padre, me he puesto en tu alma, para que me reveles por tu palabra si quieres que diga esto públicamente (*ut hec dicam palam*) o que guarde silencio (*aut habeam silentium*), pues gran trabajo tengo con esta visión (*in hac visione*) y no sé hasta qué punto puedo decir lo que vi y oí (*quatenus dicam quod vidi et audivi*).[13]

Es ésta la disyuntiva, hablar/escribir o guardar silencio, en la que se encuentra Hildegard y éste es el motivo concreto de la carta. Es en este punto de transformación, de visionaria a profeta, en el que debe situarse la escritura de esta epístola en la vida de Hildegard. La visión del año 1141 le condujo a una tarea sobre la que se muestra reticente: «pues gran trabajo tengo con esta visión» (*magnos labores habeo in hac visione*). Los grandes trabajos que le ha supuesto la visión consisten —creo que así puede interpretarse— en la escritura misma, y también en la actitud que adopta tanto con respecto a la visión como con respecto al acto de la escritura. En su estudio sobre el fenómeno visionario, Ernst Benz ya mostró la intranquilidad y la angustia que por lo general acompaña a todo aquel que lo experimenta: «nunca desde la infancia he vivido segura una hora», le confiesa Hildegard a Bernardo.[14] Cuando escribió esta carta se encontraba en plena redacción de su primera obra profética, *Scivias*, que no concluyó hasta el año 1151. Necesitó diez años para desplegar a través de la escritura lo que en principio podríamos concebir como exégesis de su visión. Este despliegue hermenéutico de la experiencia no sucedió sin conflicto, ni dolor. Todo lo contrario. Aunque en Disibodenberg contara con el apoyo del monje Volmar, con quien conversó acerca de lo que le sucedía[15] y que le ayudaba con el estilo de su latín, constantemente se veía abocada a la tentación del silencio, pero entonces le asaltaba la enfermedad:

De vez en cuando, estoy postrada en el lecho muy enferma (*in magnis infirmitatibus*) a causa de esta visión, porque callo (*quia taceo*), de modo que no me puedo levantar.[16]

Una auténtica lucha interior muestra la alternancia entre los estados de enfermedad y silencio, salud y escritura, que deben situarse más allá de los estrechos marcos ofrecidos por el psicoanálisis de corte freudiano, para ser colocados en un punto en el que pueda tener cabida una apreciación de la enfermedad en la cultura medieval como algo radicalmente diferente a nuestras concepciones sobre ella.[17] Concluye su carta instándole a que le responda y a que penetre en lo profundo de su alma (*per foramen anime tue*) para conocerlo todo en Dios (*ut hec omnia cognoscas in Deo*).[18]

La respuesta de san Bernardo fue breve; el motivo de la brevedad, la cantidad de obligaciones:

Aunque pareces sentir nuestra exigüidad de un modo muy diferente al que nos dice nuestra propia conciencia, consideramos que eso sólo lo debemos imputar a tu humildad. De ningún modo he pasado por alto responder a tu carta de caridad, aunque la cantidad de obligaciones me fuerza a hacerlo con mayor brevedad de la que quisiera.[19]

El abad le exhorta a la humildad:

Nos alegramos por la gracia de Dios que hay en ti. En lo que a nosotros respecta te exhortamos y conjuramos a que te afanes en responder a la gracia que tienes con toda humildad y devoción, sabiendo que Dios resiste a los soberbios y otorga su gracia a los humildes.[20]

San Bernardo concluye su carta con una pregunta que Peter Dinzelbacher ha interpretado llena de ironía:

Por lo demás, ¿qué podemos aconsejar o enseñar donde hay un conocimiento interior (*interior eruditio*) y una unción que todo lo enseña (*unctio docens de omnibus*)? Más bien te rogamos y pedimos humildemente que nos tengas junto a Dios en la memoria y también a aquellos que están unidos a nosotros en la comunidad espiritual en Dios.[21]

En cualquier caso, fuera ésta una pregunta irónica o no, lo cierto es que en el año 1147 Hildegard recibió del papa Eugenio III la autorización y la exhortación a que escribiera sus visiones, después de que una comisión de expertos estudiara su caso en Disibodenberg y se leyera en Tréveris parte del *Scivias*. Según la *Vida*, san Bernardo intervino en su favor:

También estaba allí presente Bernardo, abad de Clairvaux, de santo recuerdo, que con la aprobación de todos los asistentes exhortó al sumo pontífice a que no permitiera que tan insigne luz fuera apagada con el silencio, y a que confirmara con su autoridad tanta gracia, que el mismo Señor había querido manifestar en el tiempo.[22]

También el autor de la *Vida de Gerlach von Falkenburg* (1227) atribuye a san Bernardo el hecho de que los libros de Hildegard fueran canonizados por el papa Eugenio y se contaran entre las Sagradas Escrituras.[23] Pero ciertamente la brevedad de la respuesta de san Bernardo resulta decepcionante, entre otros motivos, porque impide conocer su postura ante la experiencia visionaria. Tampoco se conservan otros textos en que el abad cisterciense se manifieste en este sentido. Peter Dinzelbacher deduce una actitud escéptica a partir de otro caso, el de los clérigos de Tournai, pero también recuerda que el propio abad había tenido una visión *post mortem* relatada por su amigo Guillermo de San Thierry en la biografía que le dedica, advirtiendo que este relato no puede ser visto desde el topos hagiográfico ya que coincide plenamente con las vivencias visionarias de después de la muerte que han sido analizadas por la medicina actual.[24] Pero no parece posible profundizar más en la relación entre Hildegard y Bernardo a raíz del contacto epistolar.

2.

La carta de Hildegard induce a reflexionar más allá del dato biográfico de la relación personal. Abre una dimensión de gran riqueza en lo que respecta a dos aspectos: la interioridad y la subjetividad. El texto nos introduce en un espacio, que es donde sucede el fenómeno narrado: el espacio de la interioridad, *intus in anima mea*. Aparece la duplicidad entre lo exterior y lo interior, para concentrar la mirada en el interior. Por ello mismo, insta a san Bernardo a que traspase el agujero de su alma (*foramen anime tue)* para dentro conocerlo todo en Dios (*ut hec omnia cognoscas in Deo*). La visión es el resultado de la concentración de la mirada en la interioridad, una mirada que no es la de los ojos exteriores de la carne (*cum exterioribus oculis carnis*), sino la de los ojos interiores. En el tratado acerca *De la naturaleza y de la dignidad del amor*, escrito por Guillermo de san Thierry hacia el año 1120, se distingue entre sentidos corporales y sentidos espirituales:

Esto muestra que por los sentidos del cuerpo, envejecemos y nos conformamos al siglo, mientras que por el sentido del espíritu, nos renovamos en el conocimiento de Dios, en una vida nueva, según la voluntad y el placer de Dios. Pues hay cinco sentidos animales o corporales, a través de los que el alma concede al cuerpo sensibilidad: para comenzar por abajo: el tacto, el gusto, el olfato, el oído y la vista. Del mismo modo (*similiter*) hay cinco sentidos espirituales por los cuales la caridad vivifica el alma, a saber: el amor según la carne, es decir el de los parientes, luego el amor social, el amor natural, el amor espiritual y el amor de Dios. Por los cinco sentidos corporales, el cuerpo está unido al alma y recibe de ella la vida; por los cinco sentidos

espirituales, el alma está asociada a Dios por intermedio de la caridad.[25]

Es la concepción simbólica que caracteriza el pensamiento del siglo xii, lo que está detrás de esta idea de concebir lo espiritual a través de sentidos: la realidad espiritual es análoga (*similiter*) a la realidad corporal, pues toda la realidad está conectada por la ley de analogía, que como sostuviera René Guénon es una semejanza de inversión.[26] Del mismo modo que existen sentidos corporales, existen sentidos espirituales, aunque estos últimos sólo puedan activarse cuando se apagan los primeros. La función del ascetismo no es otra que la de activar los ojos interiores, el olfato, el tacto, el gusto y el oído interior.[27] Los padres del desierto no buscaron otra cosa, y el monacato reformista del siglo xii, el Císter, trató de recuperar esa pureza original por medio de la ascesis. Según el testimonio de Guillermo de Auxerre, los cistercienses practicaron técnicas ascéticas durísimas. El mismo san Bernardo se concentró en dos prácticas: el ayuno y la vigilia, llegando al punto de la muerte, para más adelante, como también fue el caso de otros místicos como Suso, criticar con vehemencia los excesos en las prácticas ascéticas.[28] En cambio, no hay noticia alguna de que Hildegard realizara tales prácticas, a diferencia por ejemplo de su maestra, Jutta von Sponheim, cuya *Vita* relata los ayunos y otras torturas coporales que se infligía.[29] Por el contrario, tras la muerte de Jutta, la reducida comunidad de monjas de Disibodenberg con Hildegard como su superiora, abandonó el carácter de celda que había tenido en un principio, para convertirse en un auténtico convento. Más adelante, cuando Hildegard fundó el convento de Rupertsberg con sus monjas, los ritos litúrgicos tendían a un cierto fasto y boato, que precisamente recibió las críticas de su coetánea Tengswich von Andernach transmitidas en una carta conservada.[30] Ni eremitismo, ni ascetismo, ni pobreza parecen haber conducido la experiencia religiosa de Hildegard, para quien, sin embargo, la única realidad era la realidad interior, allí donde tiene lugar el conocimiento total a través de la visión. Esta apertura a la interioridad y a los sentidos espirituales poseía una larga y antigua tradición: desde Orígenes que habló por vez primera de cinco sentidos espirituales hasta Evagrio Póntico, san Agustín, Gregorio Magno, para llegar al siglo xii con Ricardo de san Víctor, Guillermo de San Thierry y en el xiii con Alberto Magno o san Buenaventura. De esta tradición se ocupó Hans Urs von Balthasar en *Gloria* y sobre ella volvió Margot Schmidt refiriéndose en concreto a la sensualidad espiritual en Hildegard von Bingen.[31] Destacaba esta autora que para Hildegard el oído interior constituía el inicio del alma racional, y era el primer grado en el camino de la transformación interior de los sentidos, con lo que con esta concepción se acercaría mucho a Bernardo, que en el sermón 28 (412) de su *Comentario al Cantar de los Cantares*, siguiendo a Marcos 15,39, sostuvo que

al Hijo de Dios se le conoce por el oído.[32] La atención al mundo interior tanto por parte de los cistercienses como de los victorinos o de figuras como Hildegard estuvo estrechamente relacionado en el siglo xii con lo que algunos autores denominaron el descubrimiento del individuo. En el ámbito de la espiritualidad monástica, y también en la esfera de creación laica, la escritura muestra cómo la mirada vuelta hacia la interioridad, experimenta la particularidad del ser y su separación con respecto a la totalidad. La ruptura de la totalidad arcaica, en que el ser humano está unido indiferenciadamente a sus parientes, a su casa, y a la naturaleza, supuso el inicio de una modernidad relativa en la que podrían encontrarse relativas formas de subjetividad.[33] En su carta a Bernardo, Hildegard formula una pregunta en espera de una respuesta (*ut audias me interrogantem te*), y esa pregunta procede de lo que le sucede concretamente a ella. Se preocupa por describir su situación anímica como de preocupación y angustia (*ego sum valde sollicita*), contrasta lo que le ocurre, el fenómeno visionario como algo grande y extraordinario, con su propia persona que es pequeña y débil (*Ego, misera et plus quam misera in nomine femineo)* y hace una rápida alusión autobiográfica *(numquam vixi ab infantia mea unam horam secura*), para insistir en el estado de incertidumbre y duda (*Vnde loquor quasi dubitando*). En definitiva, Hildegard se dirige a Bernardo para hablar de sí misma. Es cierto que ése no es el asunto de su obra, que además sale, no de su propia boca, sino del Espíritu que le infunde el conocimiento. Pero el hecho de que en su obra profética no sea ella misma quien hable, sino el Espíritu, constituye una reafirmación constante de su persona como visionaria, lo que también se manifiesta en aquellas cartas en las que no pregunta, como en ésta a san Bernardo, sino en las que responde. El carácter mediador que en toda cultura tradicional posee siempre el artista es lo que de algún modo parece alejarnos radicalmente de la subjetividad moderna. Pero, sin embargo, también es cierto que el hecho de ser inspirada por el fuego del Espíritu es lo que, al proporcionar autoridad a su voz, la hace única destacando su individualidad. Dentro de la actual discusión acerca de la subjetividad y, más en concreto, acerca de la existencia o no de ésta en la Edad Media, destacaré la postura adoptada por algunos estudiosos según la cual se reconoce una forma de subjetividad para el mundo medieval, que no es la del mundo moderno, pero que en definitiva significa un tipo de conciencia del yo relacionado con la aparición de la interioridad y del individuo. Benedikt Konrad Vollmann ha contribuido en el volumen dedicado a la historia y prehistoria de la subjetividad moderna con un artículo sobre el redescubrimiento del sujeto en la Edad Media. Señala en este estudio cómo en el siglo xii surgieron fenómenos que dieron como resultado la nueva afirmación del yo, y entre ellos cita la escolástica, la visión, la mística, la

autobiografía y la poesía trovadoresca. Al referirse a la visión, Hildegard le sirve de paradigma: la visionaria aparece como maestra instruida por Dios, pero también como autoridad que dice «yo». *Ego vidi* leemos constantemente en la obra de Hildegard, ese «yo os digo» que suena absolutamente nuevo en esta época si la contrastamos con la alta Edad Media, donde la norma en cambio consistía en el uso de la primera persona de plural.[34] Pero no cabe duda de que el sujeto que se dibuja en los textos de Hildegard dista mucho del sujeto moderno, como el de Teresa de Ávila por ejemplo, aunque como ha señalado Alois M. Haas en el mismo volumen citado: «Como ningún otro está interesado el discurso místico por el "yo" [...] Las formas literarias de la interioridad —autobiografía, cartas, diarios, revelaciones— prepararon el camino de las místicas y de los místicos [...]».[35] Y es en este punto donde me quiero situar: en la preparación del camino místico.

3.

Emilie Zum Brunn cifró la diferencia fundamental entre Hildegard y las beguinas del siglo xiii en el distinto marco teológico en el que se sitúan sus discursos. Mientras la visionaria del siglo xii inscribe sus visiones en el marco tradicional de la teología agustiniana, «la mística beguina, por el contrario, va a integrar un elemento teológico nuevo en relación a esta última [...] Se trata de la doctrina del retorno del alma a su realidad original en Dios, en una formulación mucho más radical que la de Agustín, al estar inspirada por los Padres griegos». Según Hildegard, «el alma, en la cima de la visión, se hace semejante a Dios, mientras que según las beguinas el alma es aniquilada para convertirse en «lo que Dios es». En esta tradición mística del aniquilamiento del alma para recuperar el verdadero ser, hay que situar a Eckhart, Teresa de Ávila y Juan de la Cruz, encontrándose justamente sus orígenes en la mística cisterciense de san Bernardo y de Guillermo de San Thierry.[36]

En la misma época en que los trovadores del sur de Francia modularon el canto para hablar del amor a la dama, Guillermo de San Thierry y san Bernardo dieron entrada al discurso del amor a Dios. Amor profano y amor místico nacieron en Europa a un mismo tiempo, y todavía no se ha logrado determinar con precisión cuál fue la relación entre ambos tipos de discurso, si es que la hubo, ni tampoco cuál fue el impulso de ese nacimiento. Algunos autores han detectado similitudes entre un Guillermo de San Thierry y trovadores de la segunda generación como Jaufré Rudel por ejemplo, y parece indudable que la mística del siglo xiii con el empleo de las lenguas vulgares acogió expresiones y términos del amor cortés.[37] Pero en todo caso el fenómeno es de una envergadura mucho mayor de lo que se ha concluido a partir de estos indicios. Lo cierto es que no se ha ofrecido una interpretación

suficientemente satisfactoria a este enigma que por lo demás constituye uno de los rasgos definitorios de la identidad europea. Guillermo de San Thierry y san Bernardo eligieron formas diferentes para expresar la experiencia unitiva de amor a Dios: el primero utilizó la forma de tratado, mientras que san Bernardo eligió la forma de sermón.[38] Desde 1135 hasta la fecha de su muerte, san Bernardo se dedicó al comentario del Cantar de los Cantares. Según la biografía que le escribió su amigo Guillermo de San Thierry, el abad recibía en Clairvaux a los enfermos comentándoles los pasajes del Cantar, lo que contribuye a hacer creíble la hipótesis de Kurt Ruh de que los sermones quizá fueron originalmente en francés antiguo para sólo luego ser traducidos al latín, que es la lengua en que se transmitieron y se han conservado.[39] La obra de san Bernardo es abierta, frente al carácter cerrado que implica el tratado, la forma elegida por Guillermo. El sermón primero de san Bernardo introduce la obra que va a comentar comenzando con su primer verso: «¡Que me bese con los besos de su boca!» (Ct 1,2) para reflexionar sobre su sentido precisando:

Pero tampoco dice: «Que me bese con su boca», sino algo mucho más insinuante: *Con el beso de su boca*. Delicioso poema, que se inicia solicitando un beso. Así nos cautiva esta Escritura sólo con su dulce semblante y nos provoca a que la leamos. Aunque nos cueste trabajo penetrar en sus secretos, con ellos consigue nuestro deleite y que no nos fatigue la dificultad de profundizarlos, si ya nos hechiza con la misma suavidad del lenguaje. ¿A quién no le atraerá fuertemente la atención este prólogo sin prólogo y lo novedoso de este lenguaje en un libro tan antiguo (*novitas in veteri libro locutionis*)? Concluyamos, pues, que se trata de una obra compuesta no por puro ingenio humano (*non humano ingenio*), sino por el arte del Espíritu Santo (*Spiritus arte*), de modo que resulta difícil comprenderla, pero es un placer analizarla.[40]

Después de indagar en el sentido del título, concluye la presentación del libro del modo siguiente:

Inspirado divinamente cantó las glorias de Cristo y de la Iglesia, el don del amor divino y los misterios de las bodas eternas. Dejó además reflejados los anhelos del alma santa y su espíritu transportado compuso un epitalamio en versos amorosos, pero de carácter simbólico (*figurato tamen*). En realidad, émulo de Moisés, se escondía también el rostro, fulgurante como el suyo, porque a la sazón nadie podía contemplar esta gloria a cara descubierta. Yo creo que este poema nupcial se ha intitulado así por su singular excelencia. Con razón se llama expresamente *Cantar de los cantares*, como se le llama *Rey de reyes y Señor de señores* al destinatario a quien se dirige.[41]

San Bernardo reclama la correcta recepción del texto precisando que el lenguaje fuertemente erotizado del Cantar es simbólico, figurado, lo que

concretamente significa que se refiere a una realidad interior y no exterior, a una realidad espiritual y no material. Por eso se dirige seguidamente a su público, sus hermanos, requiriendo su propia experiencia y aludiendo a la vida nueva en la que viven, que no es otra cosa que la vida espiritual:

Vosotros, por lo demás, si apeláis a vuestra experiencia (*uestram experientiam*), ¿no cantáis también al mismo Señor un cántico nuevo, porque ha hecho maravillas en vuestra fe que ha derrotado al mundo, sacándoos de la fosa fatal y de la charca fangosa? Asimismo, cuando afianzó vuestros pies sobre roca y aseguró vuestros pasos, es de creer que subiera a vuestra boca un cántico nuevo, un himno a nuestro Dios, por la vida nueva que os concedió.[42]

La comprensión del Cantar sólo es posible para quien haya tenido la experiencia de lo que ocurre en el interior del poema:

Se trata de un cantar que sólo puede enseñarlo la unción y sólo puede aprenderlo la experiencia (*experientia*). El que goce de esta experiencia (*experti*), lo identificará en seguida. El que no la tenga (*inexperti*), que arda en deseos de poseerla, y no tanto para conocerla como para experimentarla (*experiendi*).[43]

Lo que ocurre en el interior del poema es la unión con Dios, simbolizada en el beso, tal y como introduce en el sermón segundo:

Si él, al fin, ungido por el Padre con el óleo de la alegría entre todos sus compañeros, se dignase besarme con besos de su boca, ¿no derramaría sobre mí su gracia más copiosa? Su palabra viva y eficaz es para mí un beso de su boca. No es un simple contacto de los labios, que a veces interiormente es mera paz ficticia, sino la efusión del gozo más íntimo que penetra hasta los secretos más profundos. Pero sobre todo, es como una intercomunión maravillosa de identidad entre la luz suprema y el espíritu iluminado por ella. Pues el que se allega al Señor se hace un espíritu con él. Con razón se me retiran las visiones o los sueños (*uisiones et somnia*); no deseo representaciones (*figuras et enigmata*) y hasta me desagradan las especies angélicas (*angelicas species*). Porque todo lo supera incomparablemente mi Jesús con su figura (*specie sua)* y su belleza.[44]

Y en su sermón tercero se dirige a su público diciendo:

Hoy abrimos el libro de la experiencia (*in libro experientiae*). Volveos a vosotros mismos y que cada cual escuche en su interior lo que vamos a decir.[45]

La obra de san Bernardo se construye como una confrontación entre la experiencia mística y el texto que describe esa experiencia unitiva con Dios, el Cantar de los Cantares; entre lo que muestra el texto acerca del gran misterio que es la unión del alma con Dios, y lo que ha experimentado cada uno de los que forman parte del público de san Bernardo. En el amor descansa el misterio

de la Trinidad, como en el amor se fundamenta la relación del alma con Dios. San Bernardo dibuja el camino para la unión como un recorrido gradual, por etapas, en el que debe suprimirse toda representación (*figuras et enigmata*) para hacerse espíritu con Él. Está claro que la experiencia narrada en la obra se encuentra en primera persona como modo de transmitir la ejemplaridad de la enseñanza, pues lo cierto es que, en la literatura religiosa en general, el uso de la primera persona encuentra fundamento explícito en su función didáctica. Pero sea como sea, el *Comentario del Cantar de los Cantares* de san Bernardo constituyó una absoluta novedad en Europa y en él se encuentran los orígenes de la mística europea.[46]

La obra de Hildegard no remite a una experiencia unitiva con Dios. Kurt Ruh fijó una diferencia radical entre profecía y mística, y situó a Hildegard en el ámbito de la «profecía inspirada» en el sentido del Apocalipsis. Sostuvo este gran estudioso de la mística en Occidente que Hildegard «no se encuentra ni en la tradición mística, ni originó ninguna». También destacó «el especial carácter de las visiones, que no son extáticas [...] y separan a la gran abadesa del ámbito de la mística».[47] Quisiera aportar aquí otro punto de vista que en lugar de contemplar una gran distancia entre la abadesa de Rupertsberg y la mística del siglo xiii de origen cisterciense, encuentra un hilo de unión sin por ello abolir las indudables diferencias. El hilo de unión lo proporciona el mismo relato de la vida de Hildegard, tal y como planteara Barbara Newman.[48] Se trata del modo en que Theoderich von Echeternach, el biógrafo, interpretó la que podría considerarse la tercera visión-revelación en la vida de Hildegard y que dará lugar a la escritura de su última gran obra profética, el *Liber Divinorum Operum*, iniciado en el año 1163 y concluido diez años después. En el Libro II de la *Vida*, en la visión séptima, se recogen las palabras de la propia Hildegard haciendo alusión al suceso.[49] Interesa ahora el modo en que su biógrafo interpretó esta visión de Hildegard. Como comentario a esta visión y conclusión al Libro II de la *Vida*, se lee:

Cuanto más avanzamos en la escritura, tanto más aumenta el cúmulo de las insignes visiones, de los actos y las palabras de la beata virgen. Hay en todo ello tal exceso de conocimiento y verdad que sería una tremenda temeridad de mente obstinada no abarcar toda su obra ni venerarla con todas las fuerzas. Pues, ¿de quién sino del Espíritu divino, generoso donador de gracias, bebía ella como de una fuente constante de sabiduría de salvación, emanando de su corazón la abundancia de doctrina espiritual como un río de agua viva? La pluma de la contemplación interior oculta en ella volaba hacia la visión superior cuando interpretó el Evangelio de Juan. ¿Y qué sabio puede discutir que esta santa, a la que Dios revelaba tantos tesoros de conocimiento

interior, era sede de sabiduría eterna? En realidad, la honestidad de la disciplina moral, que le era familiar, reguló los movimientos naturales de su alma, de tal modo que era arrastrada por el amor divino de la especulación racional hasta las cosas superiores, donde en el júbilo del corazón gozoso (*leto cordis iubilo*) se deleitaba en decir a su esposo (*sponso suo*) Cristo: «Llévanos junto a ti, mejores al olfato tus perfumes» (Cant 1,3).[50]

Ya al comentar la visión primera en este mismo Libro II, Theoderich se sirvió del lenguaje del Cantar de los Cantares y del simbolismo epitalámico para comentar la experiencia visionaria de Hildegard:

Así pues es posible concluir de la bellísima visión de la beata virgen y del relato de su temor ante la proximidad del Espíritu Santo, de la bendición apostólica y de su permiso para la escritura, que verdaderamente su amado esposo celeste Jesucristo tendió su mano (*misit manum suam*), esto es, la obra e inspiración del Espíritu Santo, a través de la hendidura (*per foramen*), esto es, por medio de su gracia oculta, y que su vientre (*uenter eius*), esto es, su mente se estremecieron (*intremuit*) con el tacto (*ad tactum eius*), esto es, con la infusión de su gracia, debido a la insólita fuerza del Espíritu y el peso que sentía en su interior. ¿Qué más adecuado, qué más conveniente? Ciertamente del mismo modo que en Elías la visitación es indicada por medio de la suave brisa (1 Re 19,12), así su mente degustaba el sabor del divino Espíritu cuando había sido elevada a la cima de la contemplación. ¿Y qué hacía? [—Y en este punto Theoderich hace coincidir la supuesta voz de Hildegard con la de la esposa del Cantar—] «Me levantaba», decía, «para abrir a mi amado» (Cant 5,5). Oh verdadera, beata virgen, que tal y como está escrito, como amara la pureza del corazón y debido a la gracia de sus labios, tenía por amigo al rey, esto es, a Cristo, de quien recibió semejante don. Pues según la medida que le quisiera dar el Espíritu Santo, que sopla donde quiere y lo reparte a cada uno como quiere, no podía dejar de levantarse y abrir al amado. Ora por la voz, ora por las letras, abriendo al amado el cerrojo de su puerta, perseguía fuera lo que había oído dentro. ¿Qué había dentro? «Desborda por fuera tus arroyos y las corrientes de agua por las plazas» (Prov 5,16).[51]

En el prólogo a este mismo Libro II, cuando Theoderich presenta a la visionaria, también lo hace refiriéndose al Cantar, como el texto que permite comprender el carácter extraordinario de lo que le ocurrió a Hildegard:

Pero ¿quién no se admiraría de que hubiera compuesto un canto de dulcísima melodía en maravillosa armonía y hubiera creado letras nunca vistas en una lengua antes inaudita? Además comentó algunos Evangelios y escribió interpretaciones simbólicas. Todo esto, cantar y alegrarse, le estaba permitido a su alma, pues se la abría la llave de David: «si él abre, nadie puede cerrar; si él cierra, nadie puede abrir» (Ap 3,7). El rey la «había llevado a su bodega»

(Cant 2,4), para que se «saciara de la grasa de su Casa» y «abrevara en el torrente de sus delicias» (Sal 35,9).[52]

Cuando Theoderich von Echternach compuso hacia 1180 la *Vida* de Hildegard, por tanto muy poco tiempo después de su muerte, ocurrida el 17 de septiembre de 1179, utilizó el material trabajado entre 1174-1176 por el que había sido segundo secretario de Hildegard, Gottfried, para presentarlo como Libro I, añadiendo los Libros II y III, en los que introdujo numerosos pasajes autobiográficos. Al referirse el Libro II a las visiones, Theoderich se sintió en la obligación de ofrecer un comentario a los hechos extraordinarios que Hildegard narraba en primera persona, y lo hizo plenamente impregnado de la idea de los sentidos espirituales desarrollada por Guillermo de San Thierry y de una concepción mística de la visión. Aunque Hildegard no hubiera tomado como tema de su escritura la experiencia unitiva y el amor a Dios, su obra no podía nacer sino en el lugar de la bodega, en el interior de la hendidura. Theoderich interpretó a Hildegard como la esposa que abre las puertas a su amado. Barbara Newman considera que el Libro II de la *Vida* muestra un cambio en la concepción hagiográfica de la Edad Media y que posiblemente este libro se convirtiera en modelo de las posteriores vidas de místicas. Dado que en el monasterio cisterciense de Villers, Hildegard era realmente adorada —tres de sus monjes se consideraban sus hijos espirituales y ella misma les había regalado alguno de sus libros—, es de suponer que también poseyeron una *Vida*. «En el siglo xiii Villers se convirtió en un centro de hagiografía y de "cura monialium". [...] La relación de Hildegard con Villers y las mujeres *religiosae* del siglo xiii es muy conocida, [...] y es muy posible que su *Vida* ejerciera una influencia decisiva en la nueva ola de la hagiografía mística de los Países Bajos.»[53]

Si la obra visionaria de Hildegard presenta claros rasgos proféticos, también se reconoce por el elevado lugar en que se sitúa su testimonio de experiencia —como ha revelado el ejemplo elegido, la carta a san Bernardo— y por la recepción que de su experiencia hicieron sus coetáneos como su mismo biógrafo, la modernidad del siglo posterior, lo que situarían a la visionaria de Rupertsberg en el inicio del camino de la mística europea medieval.

III. Hildegard y Juan de Patmos

Luego vi un cielo nuevo y una tierra nueva [...]

(Ap 21,1)

En un pasaje de la *Vida* de Teoderich von Echternach, Hildegard relata en primera persona el acontecimiento extraordinario del que resultó la escritura de su tercera y última obra profética, el *Liber divinorum operum* (1163-1173). Se trata de un breve relato, que podría ser comparado al prólogo de *Scivias* en cuanto a la extrañeza e intensidad del suceso narrado. De nuevo aquí Hildegard experimenta algo absolutamente misterioso e inexplicable, a través de lo cual alcanza un conocimiento de Dios que tiene que ser transmitido. La impresión de calor ígneo y de las llamas en el cerebro del año 1141, se sustituye aquí por una sensación líquida, y es el elemento acuoso el que la conecta con los secretos celestiales. La comprensión de semejante alteración corporal y espiritual le mueve a comparar lo que a ella le ha sucedido con lo que le ocurrió a Juan el evangelista, lo que constituye una diferencia fundamental con respecto a anteriores confesiones. El pasaje forja de inmediato un grupo de dos personas, cuya identidad individual sólo existe en relación al otro, y en función de un tercero:

Un tiempo después vi una visión maravillosa y misteriosa, de tal modo que todas mis vísceras fueron sacudidas y apagada la sensualidad de mi cuerpo. Mi conocimiento cambió de tal modo que casi me desconocía a mí misma. Se desparramaron como gotas de suave lluvia (*quasi gutte suauis pluuie spargebantur*) de la inspiración de Dios en la conciencia de mi alma, como el Espíritu Santo empapó a san Juan evangelista cuando chupó del pecho de Cristo la profundísima revelación (*de pectore Iesu profundissimam reuelationem suxit*), por lo que su sentido fue tocado por la santa divinidad y se le revelaron los misterios ocultos y las obras, al decir: «En el principio era el verbo», etcétera. (Visión séptima, XVI).[1]

El suceso se describe como un «desparramarse de gotas de suave lluvia» que resulta análogo (*quasi*) a la imagen que recoge el gesto de un Juan que chupa del pecho de Cristo. Hildegard alude a una imagen tradicional, que tendrá una gran proyección futura tanto textual como propiamente iconográfica. Lo hace por una necesidad de autocomprensión nacida de la nueva conciencia del sujeto que experimenta. La referencia a Juan como modelo la sitúa a ella y a su obra dentro de la tradición en la que se admite la posibilidad de la repetición de la revelación.[2] Como se ha dicho, el *Liber*

divinorum operum mantiene una estrecha relación con el cuarto evangelio al adentrarse en los misterios de la encarnación, y, en concreto, la cuarta visión del Libro I termina con una exégesis del prólogo del Evangelio de Juan.[3] Interesa ahora, sin embargo, comprender el alcance de su comparación en lo que afecta a la construcción de su identidad. De entrada, su identificación con Juan parece conducirla por el mismo sendero del evangelista que, como ha señalado Jeffrey F. Hamburger, se «hace igual a Cristo», «cristomórfico», y por tanto se «diviniza», posibilidad muy diferente de la mimesis (*imitatio Christi*) que abre la vía del sufrimiento.[4] La comprensión de la identidad de Hildegard en relación a Juan, recién creada en el pasaje citado, exige la reconstrucción de los contenidos implícitos en la imagen dominante: Juan chupando del pecho de Cristo.

1.

La imagen no es extraña a la espiritualidad cisterciense del siglo xii que, como mostró Caroline W. Bynum, estaba habituada a ver a Jesús como madre.[5] Algunos años antes del *Liber* de Hildegard, en el tratado didáctico de hacia 1160, el *Speculum virginum*, se encuentra una alusión a Juan como esposa de Cristo, y bebiendo del pecho de Cristo, fuente del conocimiento.[6] En una miniatura coetánea al *Speculum,* la versión más antigua que se conoce del grupo Juan-Cristo, fechada hacia el año 1160, Otto Pächt advirtió que la ilustración no hacía referencia a la Última Cena, sino a un momento muy anterior en la vida de Juan.[7] Por su parte Eleanor Greenhill identificó el momento con la llamada de Juan a abandonar a la novia de Caná para acudir al lado de Cristo. La identificación del Juan discípulo de Cristo con el novio de Caná se encontraría en leyendas apócrifas de las que procedería la homilía de la fiesta de san Juan atribuida a Beda el Venerable en la que además de exponerse con claridad la identificación de ambos personajes se añade otro detalle de gran interés, como es la revelación de los secretos celestiales mientras Juan, recostado, dormía sobre el pecho de Cristo: «[...] y allí Dios hizo del agua vino y santificó las nupcias, y llamó a Juan de las bodas y éste dejó a su esposa y le siguió; y por ello Jesús lo amó más que a los otros discípulos [...] Juan dormitaba en su pecho y vio secretos celestiales que luego escribió [...]». La relación con Caná profundiza en el significado de *recostar sobre el pecho* de Cristo, pues el gesto sucede después de abandonar a la esposa de las Bodas, para acudir al lado de Cristo, de modo que se trata de la sustitución del matrimonio terrenal por otro espiritual. Es muy interesante el hecho de que el gesto implica otro elemento no menos significativo que el de la unión mística, y ése es el de la adquisición del conocimiento, o como dice el texto, la visión de los secretos celestes (*vidit secreta caelestia*). El motivo de

Juan bebiendo de los pechos de Cristo se remonta a Orígenes y su exégesis al Cantar 1,1 y se transmitió a través de san Jerónimo a Rupert de Deutz quien en su comentario a san Jerónimo hizo referencia a la opinión común de que «Juan era el novio de Caná».[8] La visión de los secretos celestiales y la escritura de una obra visionaria como el Apocalipsis se muestra en una miniatura de principios del siglo xiv, en la que como señala Suzanne Lewis, el episodio de Juan durmiendo sobre el pecho de su señor y su llegada y sueño en Patmos se encuentran yuxtapuestos en representaciones contiguas (Fig. 1).[9] En efecto, la autoría del cuarto evangelio y del Apocalipsis se atribuían en la Edad Media a un mismo Juan. De hecho, Hildegard en la cuarta visión de la primera parte del *Liber* cita a Juan como el que vio descender la Jerusalén celestial para más adelante referise a él como el autor del *In principio erat verbum*.[10] Y así se muestra en una miniatura de un Apocalipsis inglés del siglo xiii (Fig. 2) en la que se representó a Juan en la isla de Patmos escribiendo un texto en el que se lee el principio del Evangelio. Una de las grandes innovaciones aportadas por los manuscritos ingleses góticos del Apocalipsis consistió en la introducción de la vida de Juan en un ciclo pictórico que comenzaba con la predicación del evangelista en Efeso, los juicios de Domiciano y su exilio en Patmos, para terminar con su retorno a Éfeso y su muerte. Siguiendo la tesis de Edith y Victor Turner, Suzanne Lewis planteaba la visión de Juan, su Apocalipsis, como un rito de paso: separado de su mundo anterior, Juan se sitúa en el margen, en el exilio donde pasa a través de un reino privilegiado para retornar a su antigua vida con una nueva y definida función. El estado transicional es el reino de la visión, un estado «liminar en el que se ponen en cuestión las estructuras sociales, coincidiendo su visión con un acceso al poder, puesto que lo que ve el héroe alegórico es toda una iniciación. Este carácter liminar se encontraría doblemente definido en términos de exilio físico y de visión espiritual, lo que supone otorgar el lugar central a la vida interior y, en cambio, relegar la existencia física y terrena a los márgenes. Las primeras ilustraciones del comentario de Berengaudus al Apocalipsis aludirían a una suspensión temporal de lo mundano y material con la partida en el barco (Fig. 3) y la trascendencia de Juan al reino del espíritu con la imagen del visionario durmiendo en un estado transitorio entre cuerpo y alma, y la llegada del ángel como emisario espiritual (Fig. 4). Así, «el océano sirve no sólo como símbolo de los vastos poderes del inconsciente, sino como el lugar de su operación».[11] En la iconografía apocalíptica Juan aparece entrando y saliendo del ámbito visionario (Fig. 5), lo que fue interpretado como «una extraordinaria habilidad para moverse de un reino a otro, que hace de Juan una figura transgresiva».[12] La comunicación de los dos reinos suele significarse por medio de una ventana, que sirve para mirar o bien para oír (Fig. 6). Si bien Juan desempeñó

en el pensamiento medieval múltiples funciones como discípulo amado de Cristo, modelo de la unión contemplativa, testigo de la Pasión, o teólogo ejemplar,[13] destaca aquí por encima de cualquier otra, la de visionario. El Juan al que se refiere Hildegard es el autor del Evangelio, pero también el Juan de Patmos, autor del Apocalipsis. Y es justamente en esa combinación de teoría y práctica donde radica su carácter ejemplar que lo convirtieron, junto a Pablo y su rapto al tercer cielo, en el fundamento de una teología de la visión de importancia vital a lo largo de toda la Edad Media.[14]



Fig. 1: Fol. 1. Apocalipsis. Cambridge, Corpus Christi College, Ms. 20.

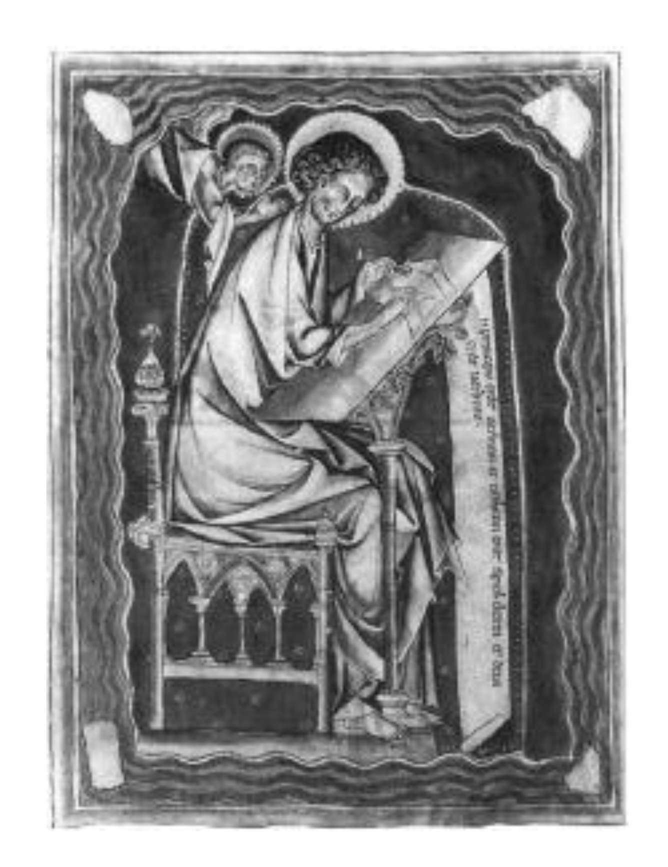


Fig. 2: Fol. 47 vº. Apocalipsis. Londres, Lambeth Palace Library, Ms. 209.

Fig. 3: Fol. 2 vº. Apocalipsis. Londres, British Library, Ms. Add. 35166



Fig. 4: Fol. 3. Apocalipsis, Londres, British Library, Ms. Add. 35166



Fig. 5: Fol. 41 vº. Apocalipsis. París, Biblioteca Nacional, Ms. lat. 10474

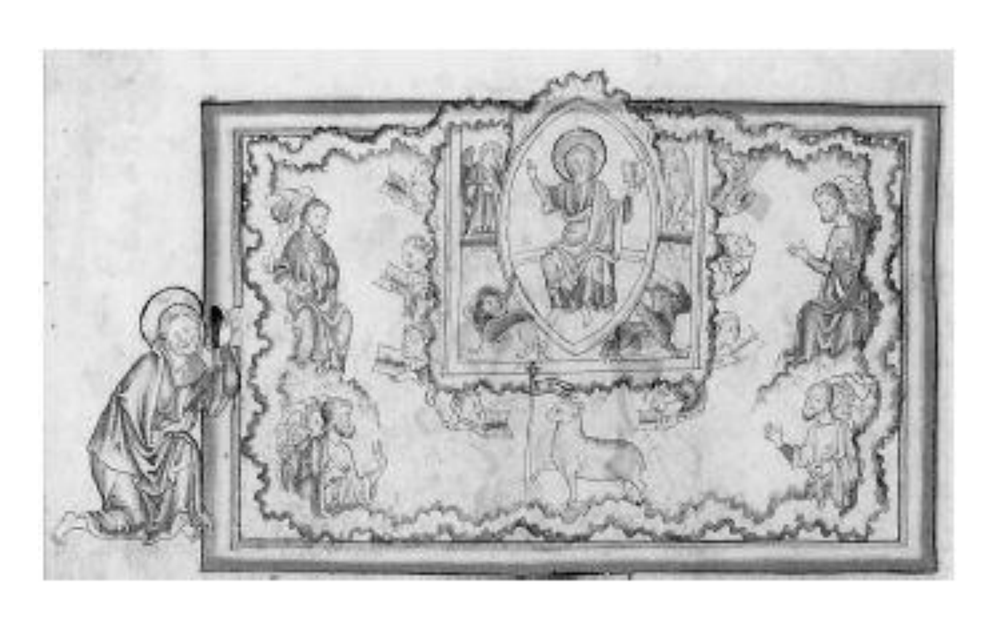


Fig. 6: Fol. 26 vº. Apocalipsis. Malibú, J. Paul Getty Museum. Ms. Ludwig III

La riqueza simbólica del texto de Juan de Patmos condujo a reflexiones importantes acerca de las imágenes y de la imaginación. En su comentario al Apocalipsis, Ricardo de San Víctor distinguió cuatro tipos de visiones: una visión corporal, que es la visión de las cosas corporales sin significado; una visión corporal con significado, siendo claro ejemplo de ello la visión del matorral ardiente de Moisés. Estos dos primeros tipos de visiones procederían de los ojos de la carne y constituirían los tipos corporales de visión. Los otros dos tipos pertenecen, en cambio, al ámbito de lo espiritual; son visiones espirituales que se ven con los ojos del corazón. El tercer tipo procede de la inspiración del Espíritu Santo donde las imágenes presentan semejanzas formales con las cosas terrenales, de modo que lo invisible se conoce a través de lo visible. En el cuarto tipo el espíritu se eleva a la contemplación celestial sin ninguna mediación de figuras visibles. Ricardo de San Víctor indica que las visiones de Juan de Patmos pertenecen al tercer tipo, y rechaza de modo radical la concepción de Alcuino del Apocalipsis como «visión intelectual», para calificarla de visión simbólica, en tanto que *aliquando per signa sensibilibus similia invisibilia demonstrata sunt.*[15] Tal y como señaló Barbara Nolan, tal tipo de visión simbólica fue compartida por el abad Suger de Saint Denis quien argumentó la necesidad de la imagen y del arte simbólico para llegar a Dios, situando su propia experiencia visionaria entre la tierra y el cielo, según una afirmación que ofrece grandes semejanzas con la ubicación iraní de la visión o la imaginación en la tierra intermedia interpretada por Henry Corbin.[16] Del análisis de la obra del filósofo victorino, Rainer Berndt concluyó que «esta multiplicidad de visiones transcritas y el descubrimiento de una terminología visionaria entre grandes autores demuestra que no se trata de una facultad individual religiosa, sino de formas lingüísticas y de pensamiento, que se introdujeron en el acervo común de la época».[17]

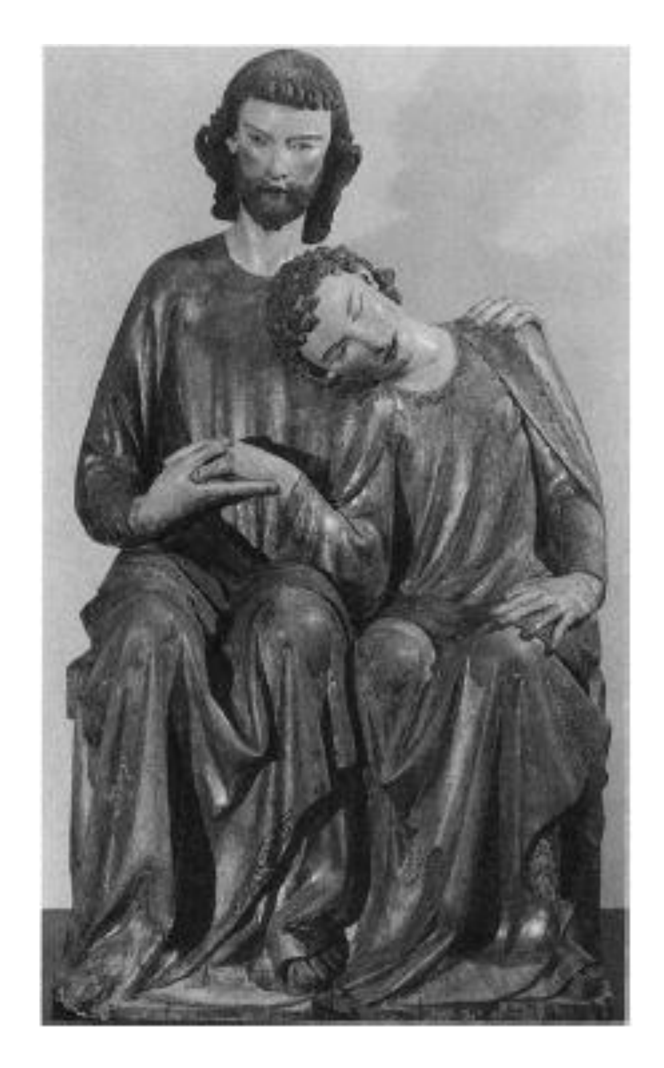


Fig. 7: Imagen devocional. Cristo y san Juan. Museum Mayer van den Bergh. Amberes.

El conocimiento se pensaba idéntico a la visión que podía desplegarse a través de imágenes de exuberancia formal y cromática, tal y como ejemplifica el Apocalipsis. Las imágenes mentales o interiores, simbólicas, fluyen en el líquido que chupa Juan del pecho de Cristo, escena representada en múltiples ocasiones en el arte medieval. No hay que olvidar que el grupo formado por Cristo y Juan sobre su pecho constituyó una célebre *Andachtsbild*, imagen devocional, al ofrecer, como sostiene Jeffrey F. Hamburger, un modelo de «inmersión contemplativa», no sólo por la

referencia a un episodio evangélico, sino al «encarnar una metáfora mística»: la noción de que el corazón de Cristo es una mística *fons sapientiae* (Fig. 7).[18] En el *Legatus divinae pietatis* (ca. 1300) de Gertrud von Helfta se encuentra una dramatización de la escena en la que participa la propia visionaria.[19] Un día de adviento se le aparece el evangelista y el apóstol Juan con una túnica amarilla con águilas doradas y con dos lilas doradas en las que habían inscripciones: a la derecha estaba escrito «El discípulo al que Jesús amaba» y en la izquierda «Éste era el defensor de la virginidad». En el pecho en el que Jesús se había recostado en la Última Cena, llevaba un medallón en el que estaba escrito: «Al principio era el verbo». Comienza entonces un diálogo entre la visionaria y el Señor acerca del Apóstol. En la fiesta del apóstol Juan, en los maitines, se establece el diálogo entre Juan y la visionaria, en el que se forma la escena:

«Soy semejante a mi Señor; amo a los que me aman.» Y ella le dijo: «Y yo, ser ínfimo, ¿qué gracia puedo obtener en tu elevada fiesta?». Y él le respondió: «Ven conmigo, tú elegida de mi Señor, descansaremos juntos en el pecho del Señor, en el que están ocultos todos los tesoros de la gloria (*repausemus simul supra dulcifluum pectus Domini, in quo latet totius beatitudinis thesauri*). Y la llevó consigo a la presencia salvífica del Salvador y Señor, y la colocó a la derecha del Señor, y él mismo se dirigió a la izquierda para reposar. Y ambos descansaron con beatitud así en el seno del Señor Jesús (*in sini Domini Iesu*). Entonces tocó san Juan con su dedo índice el pecho del Señor con una dulzura llena de temor y amor, y dijo: «Mira, esto es la santidad de las santidades de la que sale todo el bien del cielo y de la tierra». Entonces ella preguntó al apóstol Juan por qué había elegido para sí mismo la izquierda del Señor y a ella la había colocado a la derecha. Y él respondió: «Porque yo ya lo he vencido todo; me he hecho un espíritu con Dios, puedo penetrar en lo profundo, allí donde la carne no alcanza. Por ello he elegido el lado cerrado (*solida*). Tú, sin embargo, que todavía vives en tu cuerpo, no puedes atravesar como yo la parte sólida (*solidiora*). Por ello te he colocado en la apertura del corazón divino (*aperturam divini Cordis*), y así puedes aquí obtener una mayor beatitud y consuelo, pues la impetuosa ebullición del amor divino fluye sin descanso para todos los que lo desean».[20]

El diálogo entre Juan y la visionaria continúa acerca de las pulsaciones del corazón (*pulsuum*) del Señor y de cómo lo sintió Juan en la Última Cena. La visionaria le pregunta por qué no escribió acerca de ello, a lo que él responde que su misión consistió en escribir acerca del Verbo de Dios. En esto, ella admira la belleza de san Juan recostado en el pecho del Señor (*recumbens supra pectus Domini*), que le anuncia que no sólo lo verá en la forma (*in forma*) en que había descansado en la tierra en el pecho de su Señor

y Amado, sino que también lo verá en la forma en que disfruta del gozo de la divinidad en el cielo. Y ella miró y vio en el pecho de Jesús «el infinito mar de la divinidad» (*immensum pelagus divinitatis introrsus in pectore*) y en él nadaba san Juan como una pequeña abeja. Un poco más adelante, se cita *In principio erat Verbum*. En otra fiesta de san Juan tiene lugar otra conversación en la que Juan habla de cómo abandonó a su novia en la noche de bodas para acudir junto a su Señor.[21] Todo este capítulo está dedicado a los distintos motivos que compusieron la leyenda de Juan, pero aquí están intensamente recreados desde la propia vivencia de la visionaria que trabaja la imagen y participa activamente dentro de ella.[22]

Recostarse sobre el pecho, sentir los latidos del corazón, chupar del pecho: todas estas variantes enriquecen y amplían el significado del gesto y la expresión de la experiencia. La breve alusión de Hildegard a Juan y su comparación con el apóstol contemplado en el gesto del discípulo chupando del pecho de Jesús, encuentra en el relato de Gertrud una notable ampliación. El relato de Gertrud parece contener la experiencia de escritura mística e iconográfica de todo un siglo que ha seleccionado ya los temas y los métodos significativos y en el que ha triunfado plenamente la vivencia subjetiva. Lo que en Hildegard se presenta como un tímido esbozo inicial adquiere en Gertrud su plena expansión y desarrollo. Los significados antes sólo implícitos y latentes emergen ahora de un modo ostentoso. Concretamente, en la escena de san Juan recostado sobre el pecho de Cristo, la intervención de la visionaria construye una imagen formada por un grupo de tres personas —Jesús en el centro, a la derecha la visionaria y a la izquierda Juan— que Jeffrey F. Hamburger relacionó con la escena del primer beso de Lancelot y Ginebra, presidido por Galehot, del Lancelot en prosa en el manuscrito de la Pierpont Morgan Library (Fig. 8). Esta imagen plástica permite visualizar mejor la imagen creada en el texto de Gertrud. El hecho de que la visionaria ocupe el lugar de Juan, el de la derecha, no alude sino a su transformación en Juan, que a su vez se ha transformado en Jesús mismo, se «ha hecho uno con el espíritu de Dios».[23] El proceso de identificación, sólo sugerido en la comparación de Hildegard, se ha realizado para alcanzar de este modo la divinización.



Fig. 8: Fol. 67. Lancelot. Pierpont Morgan Library, Ms. 805.

La comparación de Hildegard con el Juan de la Última Cena bebiendo del Señor los secretos celestiales implica la unión de la visionaria con Dios en tanto que esposa de Jesús, y por tanto supone la adquisición inmediata del conocimiento. Pero además se alude con ello a un modo peculiar de adquirir los secretos celestiales, pues son ésos y en la misma forma en que han sido «bebidos», los que en la isla pondrá por escrito el Juan de Patmos en su Libro de la Revelación. Como ya se ha visto, el Juan del Apocalipsis es el modelo del visionario y las imágenes del Apocalipsis constituyen un tipo concreto de visión. Al identificarse con Juan, Hildegard sitúa su obra dentro de lo apocalíptico y con ello no sólo se significa un género literario caracterizado por la temática tratada esencialmente escatológica,[24] sino que se refiere también a la cualidad de las imágenes, aquellas pertenecientes al tercer tipo de la visión en la clasificación de Ricardo de San Víctor. Si el *Scivias* de Hildegard podría entrar dentro del género apocalíptico por la aparición de motivos como las estrellas caídas del cielo con que comienza la parte tercera o el fin de los tiempos con el que se concluye la obra, también el mismo *Liber divinorum operum* contiene elementos apocalípticos como es la visión de la ciudad que no es otra que la Jerusalén celestial, la Jerusalén que ve descender Juan acompañado del ángel desde la montaña. Como señalara Peter Dronke, la visión de la Jerusalén celestial es un tema recurrente en Hildegard: la ciudad simbólica, la ciudad perfecta como las piedras preciosas con las que está construida, que además están vivas.[25]

2.

Las veintiséis visiones que conforman el *Scivias* de Hildegard presentan muchos rasgos comunes con el Apocalipsis de Juan de Patmos. La primera visión que abre el libro, la visión de la montaña con el ser alado y

luminoso, podría ser comparada con la visión apocalíptica de la montaña con el cordero (Lám. IV y Fig. 9).[26] El libro termina con visiones del fin de los tiempos (III, 11 y 12), dentro de una tercera parte que se ha iniciado con la visión de un Ser luminoso y la caída de las estrellas, motivo claramente apocalíptico (Lám. V):

Entonces, del misterio del Ser luminoso sentado en el trono vi salir una estrella de gran esplendor y belleza y, con ella, una multitud de brillantes centellas; acudieron todas juntas al Sur, en pos de la primera y, mirando al que se sentaba en el trono como a un extraño, se alejaron de Él, pues más que querer contemplarle, les cautivaba el Aquilón. Pero, al instante de ese apartar su mirada, todas ellas se extinguieron, convertidas en la negrura del carbón. (III, 1).[27]



Fig. 9: Antifonario de san Pedro. Viena, Biblioteca nacional austríaca. Cod. Ser. Nov. 2700 (ca. 1160).

Un paralelo iconográfico se encuentra en el Beato de la Biblioteca Nacional de Madrid que ilustra el pasaje Ap 9,1-6: «Entonces vi una estrella que había caído del cielo a la tierra [...]» (Fig. 10). Después de esta noche de los tiempos aparece la visión de la ciudad. Se trata de una visión de conjunto (III, 2), seguida de otras siete visiones que se detienen en cada uno de los elementos arquitectónicos que forman la ciudad (III, 3-9). La visión fue descrita así por Hildegard:

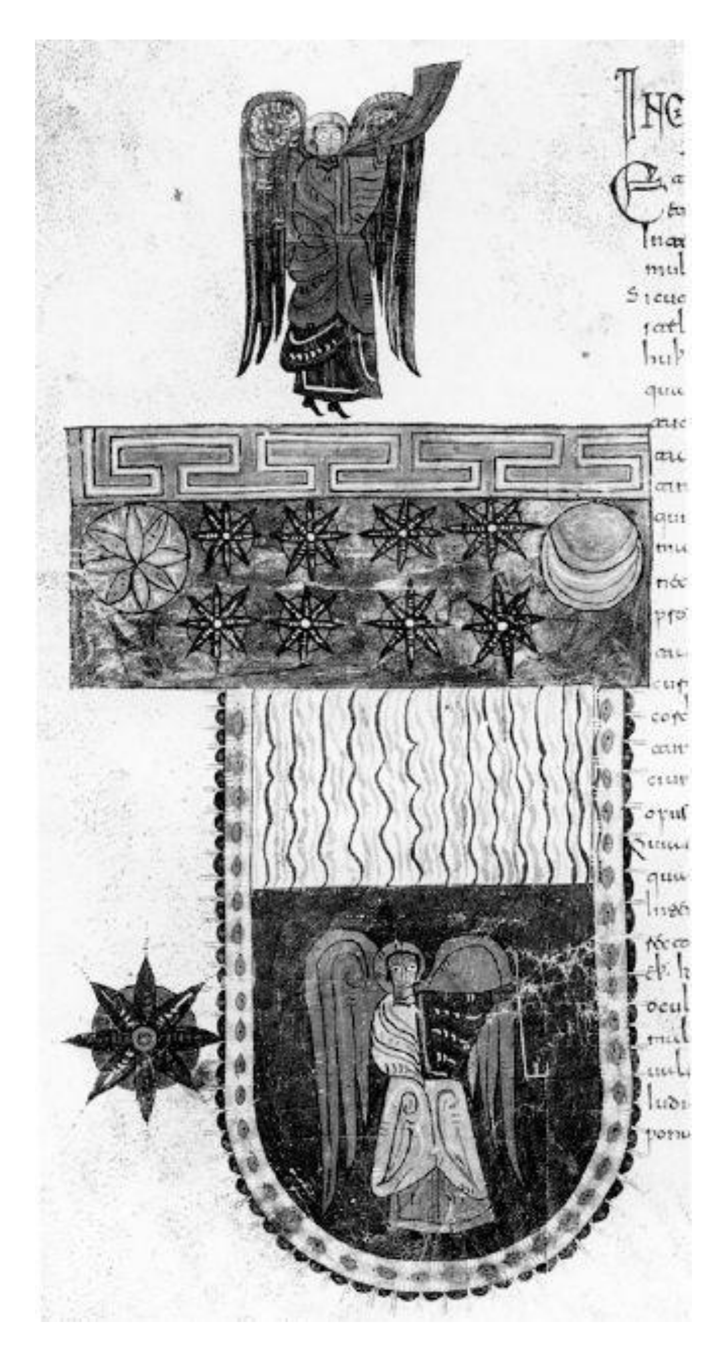


Fig. 10: Fol. 98 vº. Apocalipsis. Madrid, Biblioteca Nacional, Ms. Vit. 141.

Entonces vi, dentro del ámbito del círculo que irradiaba Aquél sentado en el trono, un gran monte, unido a la raíz de la inmensa piedra sobre la que estaba la nube con el trono del sedente, de forma que la piedra se elevaba hacia lo alto y el monte se extendía en las anchuras. Sobre este monte se alzaba un edificio cuadrangular (*aedificium quadrangulum*), a semejanza de una ciudadela de cuatro esquinas (*ad similitudinem urbis quadrangulae factum*), situado en posición diagonal, de modo que sus ángulos miraban uno al Oriente, otro al Occidente, otro al Aquilón y otro al Mediodía. Alrededor del edificio había una muralla formada por dos elementos: un resplandor brillante como la luz del día (*quasi splendor lucidus ut lux diei*) y una trabazón de piedras (*quasi compaginatio lapidum*), que convergían ambos en el ángulo oriental y en el septentrional; así que la parte luminosa de la muralla se prolongaba, intacta y sin interrupción, desde el ángulo oriental hasta el septentrional; y la parte pétrea se extendía desde el ángulo septentrional, por el occidental y el meridional, hasta terminar en el oriental, con dos espacios huecos: entre el ángulo occidental y el meridional. La longitud del edificio era de cien codos, su anchura de cincuenta y su altura de cinco, de modo que los muros laterales tenían el mismo largo, como también los muros frontal y posterior. Los cuatro muros alcanzaban igual altura en todo su recorrido, excepto en los torreones, que la rebasaban ligeramente. La distancia entre el edificio y el fulgor del círculo mencionado, que se extendía hasta las profundidades del abismo, era de un palmo en el vértice oriental; pero en los demás —septentrional, occidental y meridiano— era de tal magnitud que no pude calcularla. (III, 2).[28]

Las visiones siguientes se detienen en la torre, la columna, la cabeza alada, el triple muro, la columna de tres aristas, la columna de la naturaleza humana del Salvador y la torre de la iglesia. Dejaremos a un lado estas visiones particulares y nos centraremos en la visión de conjunto que puede visualizarse a través de la miniatura (Fig. 11), aunque hay muchos aspectos en los que la representación miniada se aparta de la imagen según fue descrita por la visionaria en el texto.[29] Con todo prevalece la fidelidad representativa que nos muestra este edificio de cuatro esquinas, semejante a una ciudad cuadrada, situado en posición diagonal, según una perspectiva aérea que proyecta en la superficie toda la construcción, de una manera muy semejante a esta otra miniatura del Beato Facundo (Fig. 12) que ilustra el pasaje del Apocalipsis referido a la Jerusalén celestial (Ap 21,9-27):



Fig. 11: Fol. 132 vº. Scivias III, 2 (W).

Me trasladó en espíritu a un monte grande y alto y me mostró la Ciudad Santa de Jerusalén, que bajaba del cielo, de junto a Dios y tenía la gloria de Dios. Su resplandor era como el de una piedra muy preciosa, como jaspe cristalino. Tenía una muralla grande y alta con doce puertas; y sobre las puertas, doce Ángeles y nombres grabados, que son los de las doce tribus de los hijos de Israel; al oriente tres puertas; al norte tres puertas; al mediodía tres puertas; al occidente tres puertas. La muralla de la ciudad se asienta sobre doce piedras, que llevan los nombres de los doce Apóstoles del Cordero. El que hablaba conmigo tenía una caña de medir, de oro, para medir la ciudad, sus puertas y su muralla. La ciudad era un cuadrado: su largura es igual a su anchura. Midió la ciudad con la caña, y tenía doce mil estadios. Su largura,

anchura y altura son iguales. Midió luego su muralla, y tenía ciento cuarenta y cuatro codos —con medida humana, que era la del Ángel—. El material de esta muralla es jaspe y la ciudad es de oro puro semejante al vidrio puro. Los asientos de la muralla de la ciudad están adornados, de toda clase de piedras preciosas: el primer asiento es de jaspe, el segundo de zafiro, el tercero de calcedonia, el cuarto de esmeralda, el quinto de sardónica, el sexto de cornalina, el séptimo de crisólito, el octavo de berilo, el noveno de topacio, el décimo de crisoprasa, el undécimo de jacinto, el duodécimo de amatista. Y las doce puertas son doce perlas, cada una de las puertas hecha de una sola perla; y la plaza de la ciudad es de oro puro, transparente como el cristal.

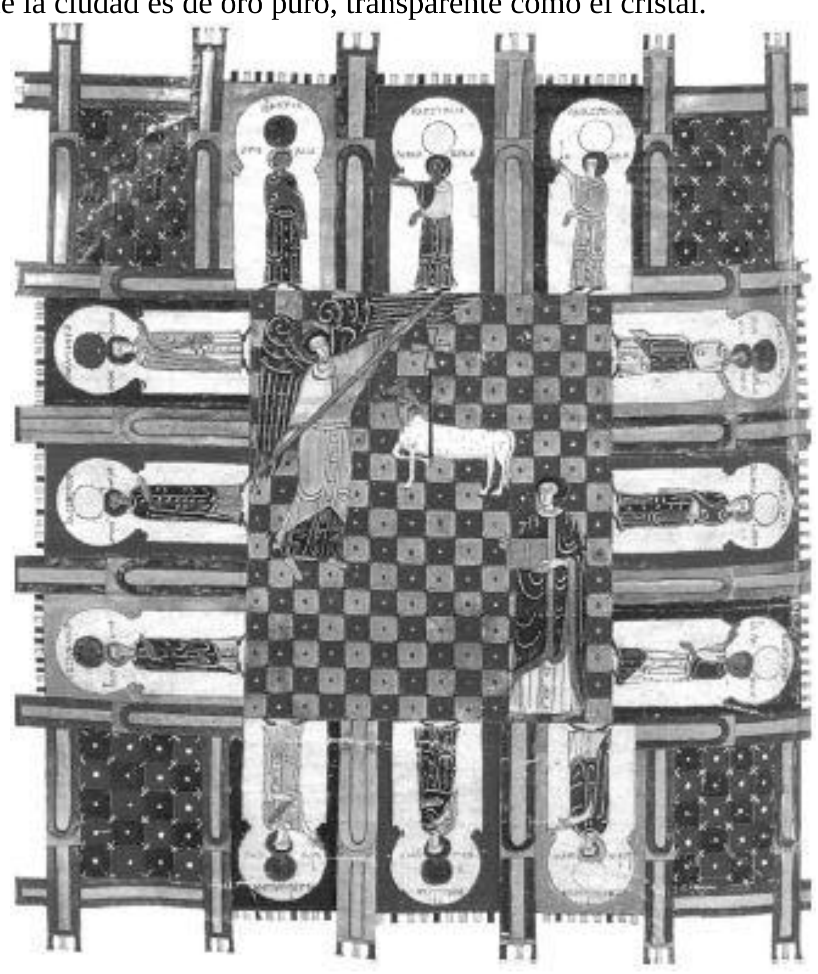


Fig. 12: Fol. 253 vº. Beato de Facundus. Madrid, Biblioteca Nacional, Ms. Vit. 142.

Si la visión de la ciudad celestial de Hildegard ofrece muchos detalles que la diferencian de la Jerusalén vista por Juan de Patmos, no hay duda de que el miniaturista se esforzó por adecuar su representación a la de la Jerusalén celestial tal y como fue transmitida en la tradición iconográfica. Lieselotte Saurma-Jeltsch destacó las grandes semejanzas que unen la miniatura de la ciudad de Hildegard con la Jerusalén celestial representada del manuscrito de Cambrai (Fig. 13) fechado en el tercer cuarto del siglo xii. Destaca en la visión de Hildegard el lugar que ocupa el sedente en ángulo superior, un Cristo Majestad, y el círculo en el que se inscribe el cuadrado, una rueda que alude al cosmos. En la interpretación alegórica que sigue a la visión, el monte en el que se sienta el Hijo de Dios significa la fe y el edificio cuadrangular, las buenas obras que la bondad del Padre edifica sobre la fe. Las cuatro esquinas significan los cuatro fundamentos de la fe. La posición diagonal en la que se orienta el edificio se debe a la fragilidad humana, y el ángulo sobre el que se siente el Hijo de Dios es la piedra angular. Siguen luego los significados de cada uno de los ángulos según su orientación, así como el significado de la doble muralla y de todas las medidas de los elementos arquitectónicos. La idea de que la construcción del edificio debe comprenderse en relación a la Jerusalén celestial es manifestada así:

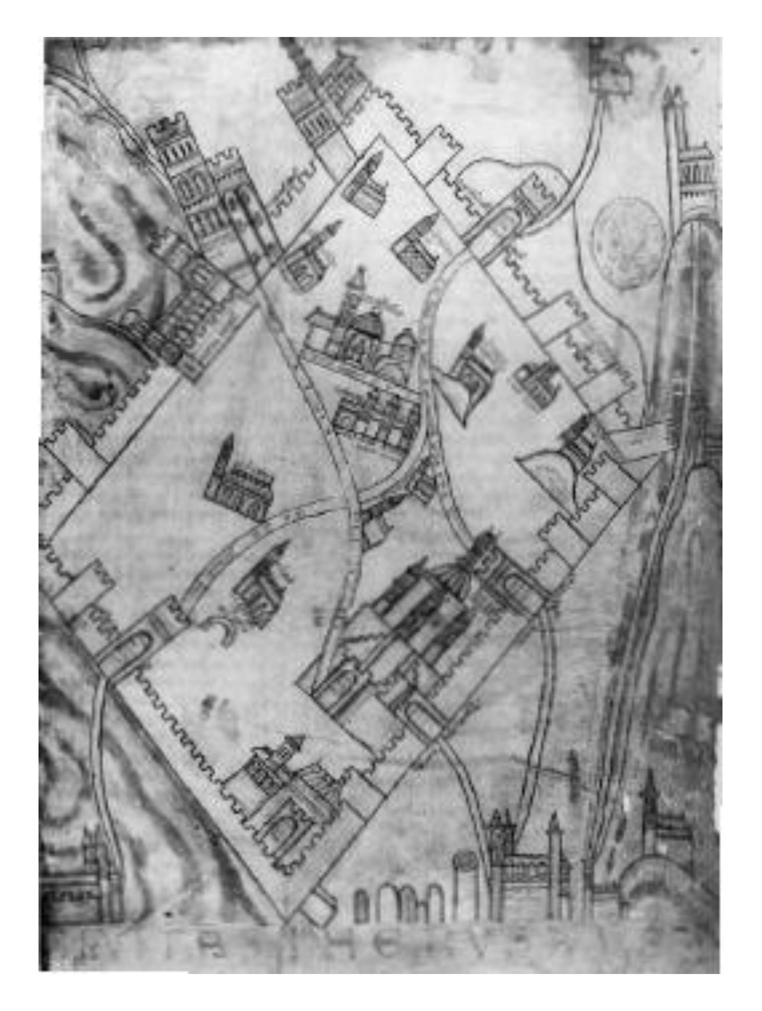


Fig. 13: Fol. 1. Cambrai, Biblioteca Municipal, Ms. 466.

Entonces convocó a sus amigas, las justicias seculares, y a sus vecinas, las virtudes espirituales, y les dijo: «Dadme la enhorabuena, exultad y alegraos conmigo, y edificad la Jerusalén celestial con las piedras vivas (*aedificate calestem Ierusalem uiuentibus lapidibus*), porque he encontrado al hombre que había perecido por engaño del Demonio».[30]

También la tercera parte del *Liber divinorum operum* comienza con la visión de una ciudad (Lám. VI):

Y luego vi una construcción cuadrada (*instrumentum quadratum)* como una gran ciudad (*quasi cuiusdam magne ciuitatis*) circundada por todas partes por una muralla de una gran resplandor y tiniebla, y estaba adornada

con algo similar a montes e imágenes.[31]

En el lado oriental se alza un monte grande y alto de roca dura y blanca, en cuya cima resplandecía algo semejante a un espejo luminoso con una imagen similar a una paloma con las alas desplegadas. En el lado meridional del espejo aparece una nube blanca en lo alto y negra en la parte inferior sobre la cual resplandecían una multitud de ángeles, algunos de color de fuego, otros transparentes y otros como estrellas. La voz celestial interpreta el significado de la construcción cuadrada semejante a una gran ciudad como la obra de la predestinación divina. En las siguientes visiones continúa apareciendo la ciudad cuadrada y, en concreto, en la tercera de esta tercera parte (Lám. VII) aparece sobre la ciudad una fuente de la que salen dos corrientes de agua. La visión se centra en las tres figuras femeninas que están en la fuente (*in quodam purissimo fonte*) identificadas como Caridad, Humildad y Paz. La fuente calificada como viviente (Vi*uens fons*) es el espíritu de Dios. Los ríos salen de la divinidad que es Caridad y Humildad. Aunque en la visión no hay imágenes explícitas del florecimiento de frutos, tal y como hace notar Peter Dronke, puede verse la entera ciudad irrigada por la corriente divina como si fuera un jardín. «La ciudad, finalmente, como la Jerusalén celestial, es a un tiempo Ecclesia y el novio divino.»[32] En la primera miniatura del manuscrito de Lucca (Lám. III) Hildegard aparece conectada con el mundo superior por medio de una ventana por la que fluye un río ígneo. Irrigada como la ciudad y como Juan inundado en el mar de la divinidad visto por Gertrud von Helfta, es manifiesta la correspondencia simbólica que existe entre el río que riega la ciudad y el líquido que chupa Juan del pecho de Cristo, o el que sale de la herida, o la fuente que mana del corazón. En ambos casos se alude simbólicamente al alimento del alma —la ciudad cuadrada como imagen del alma— y a las visiones que produce.[33]

Aun cuando profecía y Apocalipsis estén muy cerca, la recepción que se hizo del Apocalipsis en los siglos xii y xiii apunta a una comprensión mística a través de la leyenda de un Juan, que del pecho de Cristo salta a la isla de Patmos (Fig. 1). Se vislumbra entonces una vía mística, pues sale de la experiencia del amor epitalámico, que se resuelve en un despliegue fulgurante de imágenes simbólicas semejantes al Apocalipsis, como es el caso de Hildegard, que muy poco tiene que ver con las imágenes devocionales del siglo xiii, surgidas de una elaboración mental interior a partir de los textos sagrados y, en muchas ocasiones, de la iconografía existente. Las imágenes apocalípticas son esencialmente «nuevas», pues como sostuviera acertadamente John J. Collins, «the apocalyptic revolution is a revolution in the imagination».[34] El teólogo Romano Guardini calificó las imágenes apocalípticas de «auténticas visiones» y las relacionó con las imágenes

oníricas en las que la lógica racional se encuentra en suspenso, para seguidamente establecer las diferencias entre ambas: mientras en los sueños impera «el flujo de la vida interior, la oscura voluntad del instinto», en las visiones, «el Espíritu de Dios transforma las imágenes del mundo en nuevas figuras, capaces de representar un sentido divino».[35] La destrucción de un viejo mundo y el inicio de otro abre una posibilidad que no es mimética con respecto a lo dado, sino que permite la creación de lo nuevo. Desde esta perspectiva que atiende a lo esencial de lo apocalíptico y no a sus diversas manifestaciones históricas, resulta posible establecer un nexo entre épocas históricas temporalmente alejadas aunque unidas por una extraordinaria floración de imágenes y por la imaginación como forma superior de conocimiento. En el reino de la imaginación creadora, las imágenes son nuevas bien porque procedan de Dios, bien porque sean el resultado de una decidida negación de la *imitatio naturae.*[36] En el siglo xx, la imaginación encuentra en el surrealismo su cauce más natural dentro de un arte que es *siempre* apocalíptico.[37] La visión de la Jerusalén celestial como paradigma de la tierra nueva vuelve a aparecer, aunque despojada del optimismo místico. En el número 7 de la *Révolution surrealiste* del 15 de junio de 1926, Antonin Artaud publicó un texto en el que finalmente se llega hasta la Ciudad después de atravesar un mundo en destrucción:

El abanico abierto domina una pirámide de cimas, un inmenso concierto de cumbres. Una imagen de desierto planea sobre esas cimas, más allá de las cuales un astro desmelenado flota, horrible suspendido. Suspendido como el bien en el hombre, como el mal en el comercio de hombre y hombre, o como la muerte en el interior de la vida. Fuerza giratoria de los astros. Pero detrás de esta visión de absoluto, de ese sistema de plantas y de estrellas, de territorios rajados hasta el hueso; detrás de esa ardiente agrupación de gérmenes, de esa geometría de búsquedas, sistema giratorio de cimas; detrás de esa reja de arado plantada en el espíritu y de ese espíritu que desgaja sus fibras y desvela sus sedimentos; detrás, en fin, de esa mano de hombre que imprime la huella de su pulgar duro y dibuja sus tanteos; detrás de esta mezcla de manipulaciones y cerebro, de esos pozos abiertos en todos los sentidos del alma y de esas cavernas rotas en la realidad [...] se alza la Ciudad de murallas acorazadas, la ciudad inmensamente alta, a la que todo el cielo no basta para formarle un techo donde crecen las plantas pero en sentido inverso y a la velocidad de los astros lanzados. Esta ciudad de cavernas y de muros que proyectan sobre el abismo absoluto arcadas y huecos como los de un puente. Se querría introducir en el vano de esos arcos la forma de una espalda desmesuradamente grande, de una espalda de donde la sangre diverge. Y colocar el cuerpo en reposo y la cabeza donde hormiguean los sueños sobre el

reborde de esas cornisas gigantescas, en las que se escalona el firmamento. Pues encima aparece un cielo bíblico, por el que corren las blancas nubes [...] Pero existen las amenazas dulces de esas nubes. Pero las tormentas. Y ese Sinaí donde dejan caer sus centellas. Pero la sombra proyectada de la tierra y la iluminación ensordecida y cretácea. Pero, en fin, esa sombra de cabra y ese macho cabrío. Y el Sabbath de las constelaciones.[38]

La ciudad no desciende de los cielos, sino que está *detrás*, y además es una Jerusalén socavada por las cavernas. Suficientes referencias manifiestan la voluntad del escritor de ligarla con el arquetipo. Las formas han brotado de la imaginación ejercitada a través de la escritura automática, ejercicio que, como señalaba André Breton, exige de la atención más absoluta.[39] En este juego en el que el sujeto se limita a escribir al dictado en un estado total de pasividad, asaltan las imágenes apocalípticas. Se abre así un campo en el que es posible confrontar las imágenes nacidas del neoplatonismo simbólico del siglo xii con aquellas surgidas del surrealismo, dedicado a captar el funcionamiento real del pensamiento en el siglo xx.

IV. La figura sembrada de ojos

Cuando se muestra ante mí,

todo mi ser es mirada.

Dístico sufí

En las visiones que forman la primera obra profética de Hildegard von Bingen, *Scivias* (1141-1151), aparece una figura cubierta enteramente por ojos. Recuerdan estos ojos a los heterotópicos que aparecen en las alas del querubín en el fresco de Santa María de Aneu (siglo xii) (Fig. 1) o a los de la faz del cordero apocalíptico (Fig. 2),[1] aunque en este caso los ojos son la única forma humana que componen la figura. No hay desplazamiento de los ojos a una parte del cuerpo humano o angélico, sino que la figura misma está hecha de ojos, como si abiertamente expresara «cuando se muestra ante mí, todo mi ser es mirada».[2] ¿Quién es ese ser que es todo mirada?



Fig. 1: Serafín. Fresco de Santa María de Aneu, s. xii.



Fig. 2: El cordero del Apocalipsis. Pintura mural de San Clemente de Taüll. Museo de Arte de Cataluña, s. xii.

La figura sembrada de ojos[3] aparece dos veces en *Scivias:*[4] en la primera visión de la primera parte que inicia la obra, y en la octava visión de la tercera parte. En ambos casos la figura aparece descrita del mismo modo (*imago undique plena oculis stabat*), se alude a ella por medio de un mismo nombre, *timor domini*, y en su segunda aparición se la relaciona explícitamente con la primera. En las miniaturas del manuscrito de Rupertsberg se encuentra la representación plástica de la figura (Fig. 3, detalle

de la Lám. IV, y Fig. 4), que conoció una significativa recepción. La miniatura referida a la primera visión de *Scivias* fue copiada en el refectorio del convento de las monjas de Santa Gertrudis en Colonia y mereció un detallado e insólito comentario en el sermón que en el mismo convento pronunció Johannes Tauler en el año 1339.[5] La figura emerge dentro de una visión que Hildegard describió así (Lám. IV):

Miré y vi un gran monte color de hierro. En su cima se sentaba un ser tan resplandeciente de luz que su resplandor me cegaba. En cada uno de sus costados se extendía una dulce sombra semejante a un ala de anchura y largura prodigiosa. Ante él, al pie mismo del monte, se alzaba una imagen llena de ojos todo alrededor, en la que me era imposible discernir forma humana alguna, por aquellos ojos; y delante de ella estaba la imagen de un niño, ataviado con una túnica pálida, pero con blanco calzado; sobre su cabeza descendía una claridad tan intensa, procedente de Aquel que estaba sentado en la cima del monte, que no fui capaz de mirar su rostro. Pero del que se sentaba en la cima del monte comenzaron a brotar multitud de centellas con vida propia, que revoloteaban muy suavemente alrededor de estas imágenes. Y en el mismo monte había pequeñas ventanas por las que asomaban cabezas humanas, pálidas unas y blancas las otras.[6]

La visión se encuentra acompañada de la audición de la voz potentísima (*fortissima et acutissima voce*) del que está sentado en la montaña, que la exhorta a que grite y hable (*clama et dic*), a que abra la clausura de las cosas místicas (*clausuram mysticorum resera*), pues recibe el conocimiento de la punta de la profundidad (*acumen profunditatis*) del juez superior y no de los hombres. La miniatura (Lám. IV) muestra el resplandor del sedente en la montaña por medio del dorado y del rojo. Enormes alas se despliegan, las sombras, y la montaña está llena de ventanas en las que se ven dos cabezas (blanca/amarilla) en cada una de ellas. La disposición de estos elementos muestra un claro parentesco con la iconografía de la montaña apocalíptica en cuya cima se encuentra el Cordero.[7]Scivias.[8] Un fondo azul estrellado ocupa esta tercera zona de la miniatura (sedente, montaña, cielo estrellado) y es sobre ese fondo donde se sitúan las figuras. La composición se resuelve a base de una estructura ternaria (el sedente y las dos figuras forman un triángulo, como la propia montaña), pero también binaria, pues un eje vertical marcado por el sedente divide la composición en dos partes simétricas a las que corresponden respectivamente las dos figuras, duplicidad repetida en las cabezas que asoman por las ventanas de la montaña.



Fig. 3: Detalle fol. 2. Scivias I, 1 (W).

La descripción de la visión es seguida de su interpretación, que desvela el significado oculto. Así, la montaña es de color hierro porque designa la fuerza y la estabilidad del reino de Dios. El sedente muestra en su reino de beatitud a Aquel que «gobierna el orbe todo, en el fulgor de la luz inagotable, y es, en Su divinidad suprema, incomprensible para la mente humana».[9] Acerca de la figura sembrada de ojos, la voz dice:

Ante él, al pie mismo del monte, se alzaba una imagen llena de ojos todo alrededor: porque, ante la faz del Señor, el temor de Dios contempla humildemente Su Reino y, rodeado por los destellos de la buena y justa mirada, siembra en los hombres su firmeza y afán. *Pero te era imposible discernir, en ella, forma humana alguna, por aquellos ojos*: pues el agudo filo de su mirada fulmina todo olvido de la justicia de Dios, que los hombres reiteradamente sienten en el tedio de sus corazones, así que no hay rumbo de mortales que pueda, en su flaqueza, esquivar su vigilancia.[10]

La figura sembrada de ojos es llamada ahora Temor de Dios y ante ella

se encuentra la otra figura infantil que es identificada con los Pobres de Espíritu (*Pavperes Spiritv*) o la Pobreza de Espíritu «que no ansía la jactancia ni encumbrar el corazón, sino que ama la sobriedad y la sencillez de alma».[11] La multitud de centellas que brotan de la cima del monte revoloteando alrededor de las figuras son las poderosas virtudes, y las cabezas que asoman por las ventanas son los actos humanos que «no pueden esconderse ni ocultarse a la suma profundidad y agudeza del conocimiento de Dios».[12]

La figura sembrada de ojos, Temor de Dios, reaparece en *Scivias* como virtud de Dios en la octava visión de la tercera parte de *Scivias*, en la visión de la Columna de la Salvación (Fig. 4):

Después vi, en la parte sur del muro de piedra del edificio, allende la columna de la Trinidad verdadera, otra columna grande y oscura [...] En esta columna había, de la base a la cima, un camino ascendente a modo de escalinata por donde vi a todas las virtudes de Dios bajar y subir, cargando piedras para su obra, con denodado ahínco en cumplirla. Y escuché al Ser luminoso que estaba sentado en el trono, diciéndome: «Éstos son los obreros más fuertes de Dios». Pero, de entre estas virtudes, observé sobre todo a siete, cuyas formas y vestiduras contemplé detenidamente.[13]

Seguidamente describe cada una de estas siete virtudes, todas ellas vestidas de seda. La primera es Humildad: su cabeza aparece coronada de oro con tres ramas que se elevan a lo más alto y cuyo resplandor se realzaba con piedras preciosas verdes y rojas, y perlas blancas. Después de la descripción de su forma siguen las palabras de Humildad. La segunda imagen es Caridad y toda ella parecía un jacinto del color del aire en lo alto, y sobre su túnica azul llevaba dos bandas bordadas en oro y piedras preciosas. En la tercera figura volvemos a ver a Temor de Dios descrita ahora del modo siguiente:

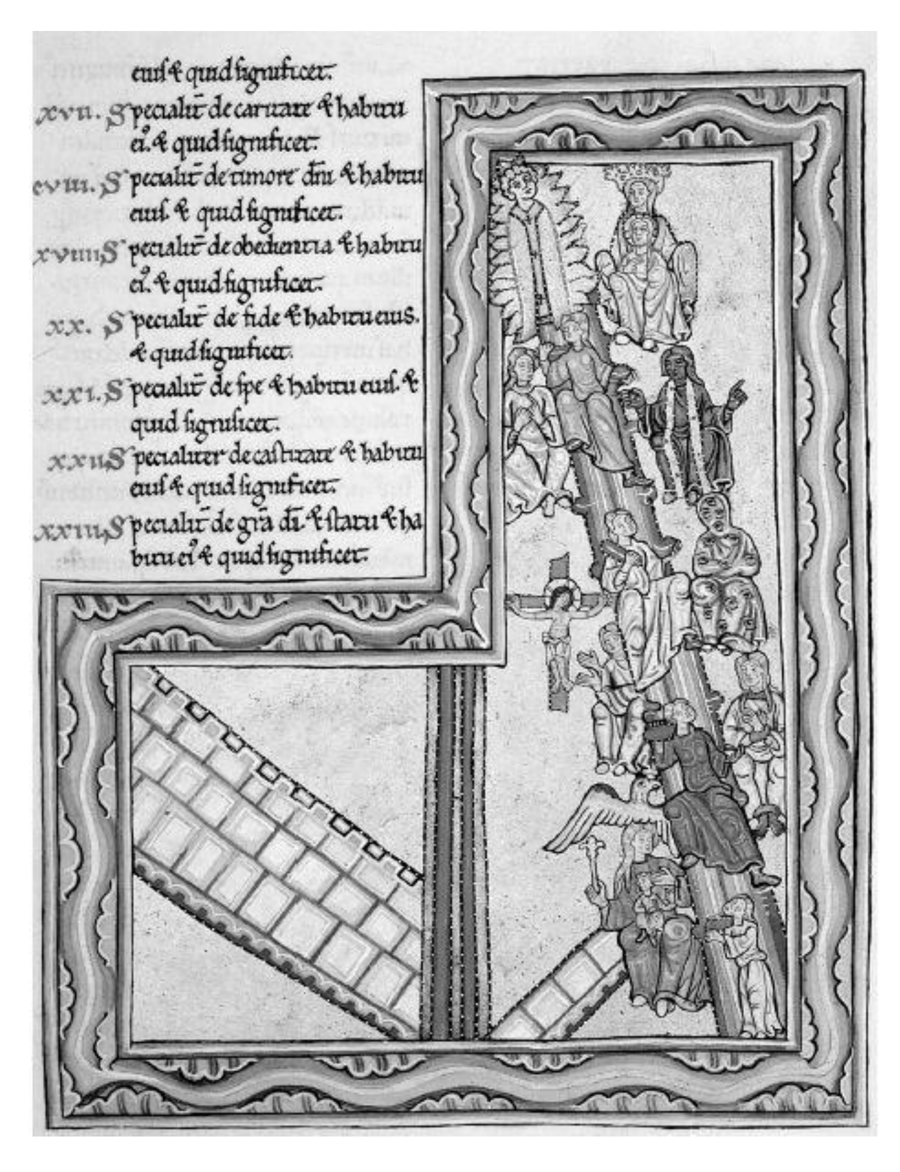


Fig. 4: Fol. 178. Scivias III, 8 (W).

La tercera imagen se me manifestó con la misma figura con que la vi en mi primera visión: más grande y alta que las demás virtudes, y de forma distinta a la humana; por doquier llena de ojos, habitaba toda ella en la sabiduría; vestía un ropaje umbroso, a través del cual atisbaban sus ojos, y temblaba, embargada de temor, ante el Ser radiante que está sentado en el trono.[14]

Multoque timore trementem, «temblando con mucho temor», la expresión puede ser asociada al *magno timore et tremula intentione* con el que se abría *Scivias*, y que aludía a la situación de la propia visionaria ante el suceso que conmocionó su existencia.[15] Se añaden, además, dos aspectos a la primera descripción de Temor de Dios: su vida en la sabiduría y su vestido umbroso. Al transcribir sus palabras destacan fundamentalmente aquéllas en las que se pregunta:

¿Quién me asistirá ante la faz del Dios verdadero?[16]

Retornemos a la primera miniatura que representó la primera visión de Hildegard. Las dos figuras al pie de la montaña, Temor de Dios y Pobreza de Espíritu, pueden ser interpretadas como exteriorizaciones del interior de la propia visionaria. Lieselotte Saurma Jeltsch relacionó la representación de Pobreza de Espíritu con la cabeza oculta por la luz descendente de la divinidad con la de la propia Hildegard del primer folio del manuscrito.[17] Pero si, en efecto, hay una indudable relación entre ambas imágenes, no es posible dejar de establecer un nexo entre Temor de Dios y la propia visionaria, unidas ambas por el temor y el temblor. En el sermón del gran discípulo del maestro Eckhart, Johannes Tauler, dirigido a las monjas del convento de Santa Gertrudis en Colonia puede leerse una interpretación del pasaje y de la miniatura de Hildegard como una preparación para la experiencia mística:

Entre otras visiones deliciosas, le fue concedida con respecto a este asunto a la noble criatura santa Hildegard; estas visiones están representadas en el libro de la Santa, y también en el refectorio de nuestras hermanas en dos pequeñas pinturas. Una representa una figura envuelta en una túnica azul. Este personaje no tiene ojos, sino que la túnica está toda cubierta de ellos. El personaje simboliza el santo temor de Dios. No se trata del temor tal y como lo entendéis vosotros, sino de una vigilancia aplicada a sí misma, en todas los lugares, en toda circunstancia, a sus palabras y a sus acciones. Está representada sin rostro y sin ojos, puesto que hace que se olvide de sí mismo, [sin preocuparse] de si es amada u odiada, alabada o recriminada. Ha sido representada sin manos para simbolizar su liberación de toda pretensión a apropiarse de cualquier bien en un abandono perfecto. Junto a este primer personaje hay otro, vestido con una túnica de color pálido, las manos levantadas. Los dos personajes van descalzos y el segundo no tiene cabeza. Por encima se encuentra sobre un fondo de oro resplandeciente la divinidad. Esta figura no tiene dibujado el rostro, y en su lugar, los rayos de oro simbolizan la divinidad incognoscible. Raudales de luz se derraman en el lugar en que debería encontrarse su cabeza. La cabeza es la divinidad, y la imagen simboliza la verdadera y pura pobreza de espíritu, de la que Dios mismo es cabeza. El color pálido de su ropa significa la simplicidad de espíritu, la

ausencia de toda pretensión, el libre y puro abandono. Las dos figuras van descalzas, símbolo de la pura imitación de Nuestro Señor Jesucristo, el verdadero modelo. La túnica azul simboliza la perseverancia inquebrantable: no hay que ejercitarla hoy y dormirse mañana, sino que hay que mostrar una perseverancia aplicada e inquebrantable hasta el fin. Las manos levantadas significan la disposición a hacer o sufrir todo lo que Dios quiera. Éste es, en efecto, la higuera seca a la que hay que trepar para ver a Dios de la forma más noble en el tiempo y en la eternidad.[18]

Del comentario de Tauler, único en el género tanto por su detalle como por su riqueza, como ha señalado Jeffrey F. Hamburger, se deduce que el místico conocía el manuscrito de Rupertsberg y que está interpretando la miniatura de este códice y el texto de Hildegard según una simbiosis de texto e imagen propia de la cultura medieval. Del texto de Hildegard se aleja con una gran sutileza, sobre todo en lo que respecta a la escasa atención que presta a la figura sedente en la montaña. La miniatura sirve a Tauler para mostrar el camino de introspección, de la visión interior, que no puede culminar en una visión de Dios con imagen, pues ciertamente la mística eckhartiana que sigue fielmente, se fundamentaba en la aniquilación de la imagen (*Bildlosigkeit*). De ahí que Tauler prescinda en su comentario del sedente, mientras que, en cambio, Temor de Dios (*vorchte Gotz*) y Pobreza de Espíritu (*armute des geistes*) le sirven para expresar a través de su propia «imaginación iconográfica» la disposición interior. En efecto, las figuras se transforman ante la mirada de Tauler. Es interesante observar, según indica Hamburger en su análisis, su descripción de Temor de Dios justamente como «la que no tiene ojos», para de inmediato añadir que «todo su ropaje [estaba] cubierto de ojos». La paradoja busca aquí resaltar que no son ojos humanos los de la figura, sino ojos «otros»: toda atención, no vigilante de la humanidad, como dice el texto de Hildegard, sino concentrada en sí misma, en su propia interioridad. La espiritualidad de Tauler y la visión de Hildegard están unidas por la *Gelassenheit*, el abandono, y es en ese punto donde se afianza la nueva interpretación de Tauler cuya mirada anima la visión para la comprensión de la experiencia mística en el siglo xiv.[19]

El extraordinario comentario de Tauler de la figura sembrada de ojos no anula, como tampoco lo hace la propia interpretación de la visión por parte de Hildegard, el simbolismo tradicional de la figura, que se repite en tiempos y lugares diferentes, en culturas lejanas, ajenas a las influencias. Ananda Coomaraswamy estableció la relación entre la multiplicidad de ojos y el carácter solar de héroes, como Argos, Purusa, Indra, Mitra, Horus o Cristo. Según la teoría tradicional de la visión, cada uno de los rayos solares implica un ojo del que procede, de modo que la visión es un rayo de luz proyectado

desde el ojo. Los siete ojos del cordero apocalíptico son los siete rayos solares.[20] El carácter luminoso del ojo se manifiesta con claridad en las ruedas de la visión de Ezequiel, llenas de «destellos»/«ojos» a su alrededor.[21] También esta luminosidad puede proceder del «sembrado» de ojos en el cuerpo, asociable al cielo «sembrado» de estrellas,[22] significado que parece implícito en la primera miniatura, donde las dos figuras, Temor de Dios y Pobreza de Espíritu, destacan de un fondo azul oscuro estrellado, que se presenta como una variante formal de Temor de Dios. La figura sembrada de ojos se contempla así como un cuerpo de luz, un ser celestial, una presencia divina. Pero quizá todavía no se ha atendido suficientemente a su función propia. En efecto, a una intensísima visión parece aludir la multiplicidad de ojos, pues toda multiplicación de miembros, como piernas o brazos, lo que muestra es el prodigioso aumento de su fuerza, así como, por paradoja, su inutilidad o la indiferencia con la que hay que asumir tal potencia.[23] Ese doble aspecto positivo y negativo preside también Temor de Dios que es visión y ceguera, imaginación y ausencia de imagen. Y es el nombre el que nos introduce en un camino por el que alcanzaremos a interpretar esta figura como la que contiene el misterio de la visión o de lo que también puede denominarse la imaginación creadora.

El nombre de Temor de Dios, *timor Dei* o *timor Domini*, aparece en la Regla de San Benito aludiendo a una virtud divina, y como señalara Angela Carlevaris desempeña un papel fundamental desde el prólogo (*timor Domini docebo vos*, os enseñaré el temor de Dios) hasta el penúltimo capítulo (*Amore Deum timeant*, hay que temer a Dios en el amor).[24] Pero es en el tratado acerca de la contemplación de Ricardo de San Víctor, *Beniamin minor* donde se relaciona el temor de Dios con la imaginación.[25] En el capítulo VIII se habla de Ruben, temor de Dios, la primera virtud (*Initium sapientiae timor Domini*, Salmos 110,10) como el hijo de la visión, pues «comenzar a ver» significa «comenzar a temer», en una clara asociación entre ver y conocer: *Ex tali consideratione timor nascitur, filius scilicet ille qui iure Ruben, hoc est visionis filius vocatur*.[26] La propia visión genera temor, como se expusiera en Éxodo, 3,6: Moisés se cubrió el rostro porque temía ver a Dios, aunque más adelante Moisés pide a Dios ver su gloria (33,18) a lo que Yahveh responde: «Pero mi rostro no podrás verlo; porque no puede verme el hombre y seguir viviendo», para luego añadir: «Mira, hay un lugar junto a mí; tú te colocarás sobre la peña. Y al pasar mi gloria, te pondré en una hendidura de la peña y te cubriré con mi mano hasta que yo haya pasado. Luego apartaré mi mano, para que veas mis espaldas; pero mi rostro no se puede ver» (18-23). En la visión octava de la tercera parte de *Scivias*, la pregunta de Temor de Dios acerca de quién le asistirá ante la faz de Dios, reproduce la situación bíblica de Moisés

que teme y desea a un tiempo ver el rostro de Dios. La prohibición de Yahveh no deja lugar a dudas. San Pablo, aun después de haber sido raptado al tercer cielo, lo repitió al descartar la visión de Dios cara a cara y sólo aceptar la visión especular, la visión a través de las imágenes (Cor). La figura sembrada de ojos, Temor de Dios, es la visión, la imaginación, no con los ojos físicos, sino la visión del ojo espiritual, del ojo interior, como dice el texto de Hildegard, del ojo del corazón, en la expresión de Ricardo de San Víctor.[27] Lo que contempla su mirada son imágenes, formas dotadas de una particular textura, la que en el texto aparece descrita como sombra (las sombras como alas, *umbra velut ala*, I, 1) de la misma materia de la que está hecha su propia túnica umbrosa (*induta quasi umbroso indumento*) a través de la que salen los ojos en la Columna de Salvación también umbrosa (*umbrosa columna* III, 8). Acerca de esta cualidad de sombra en la experiencia visionaria escribió Henry Corbin según le permitían los textos de Ibn'Arabi y su teoría de la imaginación creadora: «La teosofía de la luz sugiere comparaciones adecuadas: espejo y sombra. "Sombra" no significa aquí tinieblas satánicas [...] sombra, se entiende esencialmente de un reflejo, de una proyección de una silueta o de un rostro en un espejo. Se hablará también de sombra luminosa (en tanto que el color es sombra en la luz absoluta) [...] Así hay que entender esta tesis: Todo lo que se dice diferente de Dios, lo que se llama universo, se refiere al ser divino como la sombra a la persona (o como su reflejo en un espejo). El mundo es la sombra de Dios».[28] Especular y umbroso es el *mundus imaginalis*, el mundo intermedio, entre el cielo y la tierra, que en la filosofía iraní poseía una clara independencia con respecto al mundo sensible, pues no sólo no se formaba a semejanza de aquél, sino a la inversa dentro de una concepción propiamente neoplatónica. A través de la facultad de la imaginación se alcanza la «tierra celeste», el «cuerpo de resurrección», en una ascensión que se corresponde al descenso divino en el ejercicio de la imaginación. En efecto, la imaginación teofánica o creadora se caracteriza por una doble función: por un lado, la imaginación creadora imagina la creación y la imaginación criatural imagina al Creador. La columna-escalera de la visión octava de la tercera parte puede mostrar esa duplicidad: en el ascenso y en el descenso de Dios creador y de sus criaturas. Acerca de cómo se relaciona el Dios que imagina (imaginación creadora) y la criatura que imagina a Dios (imaginación criatural) Corbin escribió: «Nuestra imaginación activa (inútil repetir que no se trata ni de la fantasía, ni de lo fantástico) es la que imagina, y, sin embargo, no es ella la que imagina; ella es un momento, un instante de esa imaginación divina que es el universo, el cual es él mismo el conjunto de la teofanía. Cada una de nuestras imaginaciones es un instante entre los instantes teofánicos y es en ese sentido que la llamamos creadora».[29] Desde esta concepción en la que todo

conocimiento es un conocimiento visionario y en el que la visión imaginación «crea» la imagen participando de la imaginación teofánica, es natural la aniquilación del sujeto. El que contempla es el contemplado, y «la visión que tengo de él es la visión que él tiene de mí». En el descenso/ascenso por la columna-escalera sujeto y objeto de visión se funden para ser uno solo en el encuentro que hace posible la imaginación.

La primera visión con la que se inicia *Scivias* de Hildegard von Bingen puede ser recibida como una enseñanza a través de imágenes que enseñan el proceso de la imaginación activa o visionaria, tal y como entendió dos siglos más tarde Johannes Tauler. Pobreza de Espíritu y Temor de Dios muestran la disposición interior que debe regir en la activación de la visión. Si Tauler orienta su interpretación dentro de la teología negativa y a causa de ello prescinde de la visión de la divinidad, el sedente en la montaña, y sobre todo insiste en la *Gelassenheit* de las figuras siguiendo el camino eckhartiano hacia la nada,[30] tal actualización no implica que no acertara con precisión en el significado de una visión que inicia al que lo contempla en el conocimiento visionario. En su tratado de contemplación, Ricardo de San Víctor aludió al perfecto conocimiento de sí a través de una imagen formada por una montaña, en cuya cima aparecía Jesús transfigurado, con Moisés y Elías como testigos.[31] La unión de Pobreza de Espíritu y Temor de Dios despliegan la imagen de la montaña con un Cristo Majestad, es decir, conducen hasta la visión de la imagen de Dios. La figura sembrada de ojos se muestra como la propia facultad visionaria, como la imaginación creadora de Dios y de Hildegard von Bingen agraciada por el don de la visión, Pobreza de espíritu. El sedente en la montaña, el cuerpo de luz resuelto en oro y púrpura, es el resultado de la visión como lo será todo el resto de esta obra profética.

V. Visiones del bestiario

Al paso que las altas civilizaciones «piensan» y sistematizan conscientemente sus ideas por medio de una serie de signos abstractos (símbolos), los primitivos «bailan» y cantan sus ideas, que en su mayoría viven en las capas inferiores de la conciencia.
Marius Schneider

El origen musical de los animales-símbolos

Formas animalísticas y monstruosas emergen en las visiones cosmológicas de Hildegard von Bingen. Denotan el *estilo* de la época que vivió el gran florecimiento de los bestiarios modelados a imagen del *Fisiólogo* griego (siglos iii-v). Entre los autores cristianos, Orígenes ofreció el fundamento metafísico del Bestiario cristiano en su *III Libro del Comentario al Cantar de los Cantares* al ocuparse en especial del simbolismo del ciervo. El estudio de los animales de la Biblia entró a formar parte de la doctrina espiritual y, de hecho, el *Liber scripturae* no dejó de ser la mediación necesaria para la aproximación al *Liber naturae*, pues tal y como sostenía san Buenaventura «el libro de la naturaleza se había convertido para los hombres después del pecado de Adán en algo mudo e indescifrable y de ahí la necesidad de un segundo libro, el de las *Escrituras*, que constituía una glosa o comentario del primero».[1] El florecimiento de los bestiarios durante el primer humanismo europeo pareció recuperar y activar descubrimientos de la tardoantigüedad, relegados al olvido en los denominados siglos «oscuros» de la alta Edad Media, a excepción de grandes reflexiones como las de un Escoto Eriúgena quien, al retomar a Dionisio Areopagita, profundizó intensamente en el valor de la analogía, del símbolo y de la alegoría, así como en el significado de la naturaleza. Los bestiarios se escribieron en lenguas vulgares, lo cual muestra su difusión fuera de los marcos eclesiásticos, así como su interés generalizado entre los grupos laicos elevados. El conocimiento animalístico transmitido en los bestiarios fue integrado en el saber enciclopédico y junto al valor cada vez más importante concedido a la observación directa y experiencial, se mantuvo así un saber tradicional donde los animales eran encarnaciones de ideas repletas de significado, *senefiance* como se lee en el *Bestiario* de Philippe de Thaün (principios del siglo xii). Junto a los animales normales convivieron los fabulosos o monstruosos, y las miniaturas ayudaron a la visualización de estos animales-ideas cuyo desvelamiento de significado lanzaba el puente a las realidades celestes e invisibles, constituyendo por tanto

este género literario una muestra más de la concepción neoplatónica tan arraigada en los distintos ambientes del siglo xii según la cual *per visibilia ad invisibilia*.[2]

En las visiones de Hildegard von Bingen los animales ocupan el lugar que su época les tenía reservado.[3] Sus formas florecen libremente cerca de los rostros humanos y de los ángeles, cerca de la piedra que genera arquitecturas según las geometrías que reproducen las medidas del universo. A su libre floración sigue el comentario, la interpretación alegórica donde se le otorga el significado. Cuando se trata de animales fabulosos sucede el análisis particular de cada uno de sus elementos constitutivos, y al despedazamiento por la interpretación alegórica corresponde la construcción de una figura a base de elementos dispares, resultando así un ser híbrido, monstruoso y, de ahí, profundamente extraño. El monstruo brota en la visión que se crea y recrea en la hermenéutica, eso es, en la voz que dicta el significado a la visionaria. La experiencia visionaria y exegética confrontada a las visiones e interpretaciones bíblicas abre el campo de la objetividad, lejos de las fantasías subjetivas e instala así las visiones en el ámbito de la tradición. Del animal al monstruo en su doble aspecto de despedazamiento (a través del análisis alegórico) y de construcción por piezas: se traza así un recorrido a través del cual se intenta alcanzar la comprensión de figuras extrañas como la que culmina la última obra profética de Hildegard, el monstruoso «hombre pez» de la penúltima visión del *Liber Divinorum operum* (1163) interpretado como una imagen de la divinidad. El recorrido se articula en dos fases: en primer lugar, el animal dentro del cosmos; en segundo lugar: el análisis por partes del animal fabuloso o lo que se ha denominado el «despedazamiento alegórico» y su construcción.

1.

La segunda visión del *Liber Divinorum operum* ha sido considerada como uno de los mejores ejemplos medievales de la relación microcosmos-macrocosmos (Lám. VIII). En efecto, un hombre con los brazos extendidos en forma de cruz ocupa el centro de una circunferencia con círculos concéntricos que a su vez forma el cuerpo de una figura con doble cabeza. En una conferencia en 1927, Fritz Saxl comentaba esta miniatura del manuscrito de Lucca como pervivencia del antiguo mito iranio que relataba la creación del primer hombre a semejanza de la creación del universo: la piel como el cielo, la carne como la tierra, los huesos como las montañas, las venas como los ríos, la sangre del cuerpo como el agua de los mares, la cabeza como el más alto cielo, los ojos como el sol y la luna, los dientes como las estrellas.[4] El mito iranio de la creación del primer hombre perduró en el mundo antiguo y encontró una gran difusión en el pensamiento gnóstico y hermético. Esta

antigua doctrina que concebía al hombre como espejo del universo sirvió como base textual a muchas representaciones medievales, ideas paganas que se filtraron en cosmovisiones cristianas como la de Hildegard von Bingen.[5] En tres miniaturas de Prüfening coetáneas a la escritura del *Liber*, se encuentran aspectos iconográficos emparentados con el folio de Lucca: en una de ellas, aparece la figura portadora, aunque no del cosmos, sino de las tablas genealógicas (Fig. 1)[6] y en las otras, dos la reproducción de la idea del hombre como microcosmos (Figs. 2 y 3). En el diagrama del tratado astrológico (Fig. 3), la figura humana también se encuentra como en la miniatura del *Liber* rodeado por los cuatro elementos y los cuatro vientos. En un manuscrito de finales del siglo xiii del *De natura rerum* de Thomas de Cantimpré (Fig. 4) aparece la figura de Dios como portador del cosmos dentro de una clara composición mandálica en la que se alternan círculos y cuadrados y cuyo centro no lo ocupa el hombre cósmico, aunque se encuentra rodeado también por los vientos personificados en rostros humanos.[7] La miniatura de Lucca puede emparentarse con los diagramas de los vientos resueltos en la alta Edad Media a base de un círculo y un medallón central como representaciones simbólicas de universo y mundo (*kosmoc-mundus*) respectivamente, así como su combinación con el esquema en forma de T de los mapas. La personificación de los vientos está relacionada con la concepción estoica de la cohesión cósmica asegurada por el pneuma, identificado en la tradición cristiana con el Espíritu Divino que abraza todo el universo. Dentro de esta tradición situó Barbara Obrist el texto de Hildegard y las imágenes del manuscrito de Lucca, en las que todo el orden cósmico se encuentra sustentado por los vientos al igual que en el antiguo texto denominado la *Astronomía de Nemrod* difundido desde finales del siglo xi. Con todo, notables diferencias separan las imágenes que resultan de ambos textos, derivadas de la propia experiencia visionaria de Hildegard.[8] En la miniatura de Lucca los vientos salen de cabezas de animales, y de este modo se integra el bestiario en esta cosmovisión antropocéntrica. En el texto en que Hildegard relata la visión, la imagen es descrita así:

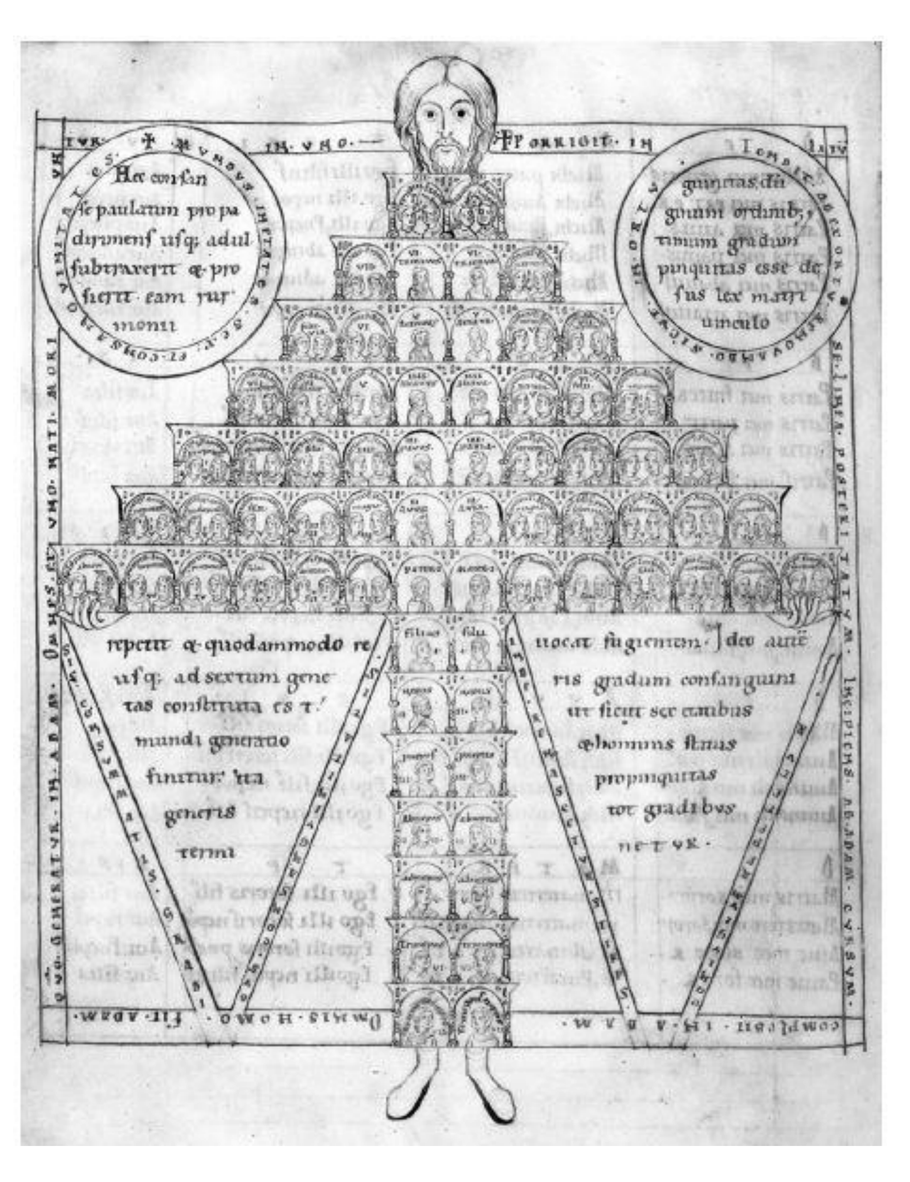


Fig. 1: Fol. 102v: Etymologías. San Isidoro. Prüfening, Biblioteca estatal bávara de Munich, Clm. 13031 (1160-1165).

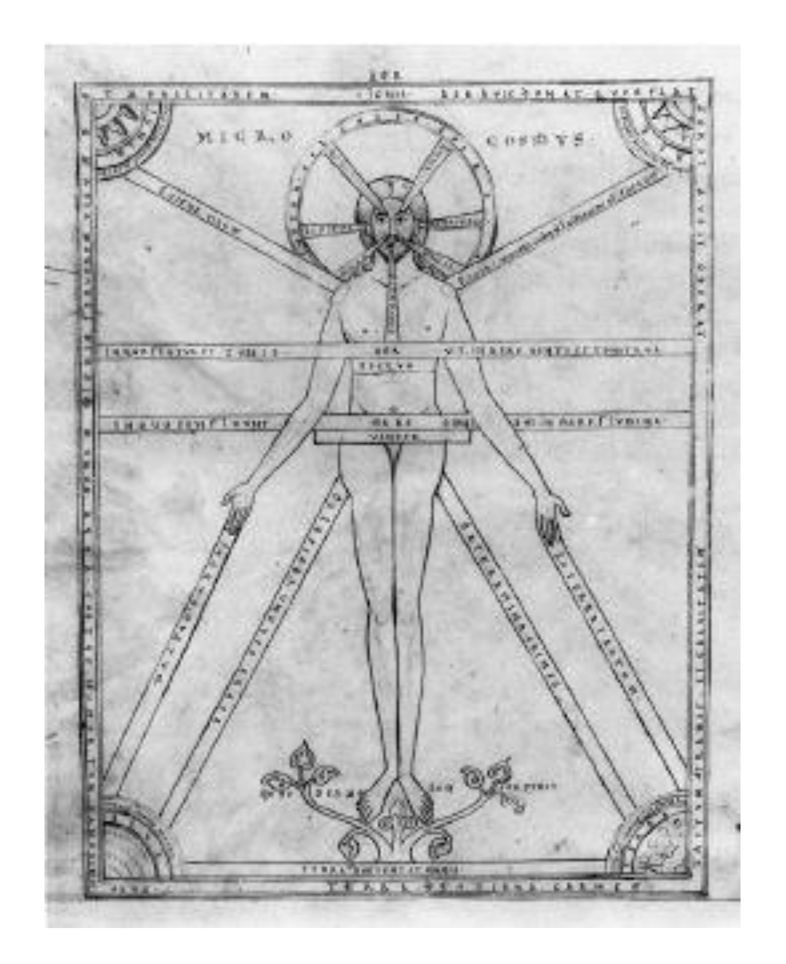


Fig. 2: Salomón de Constanza. Comentario. Prüfening (1165).

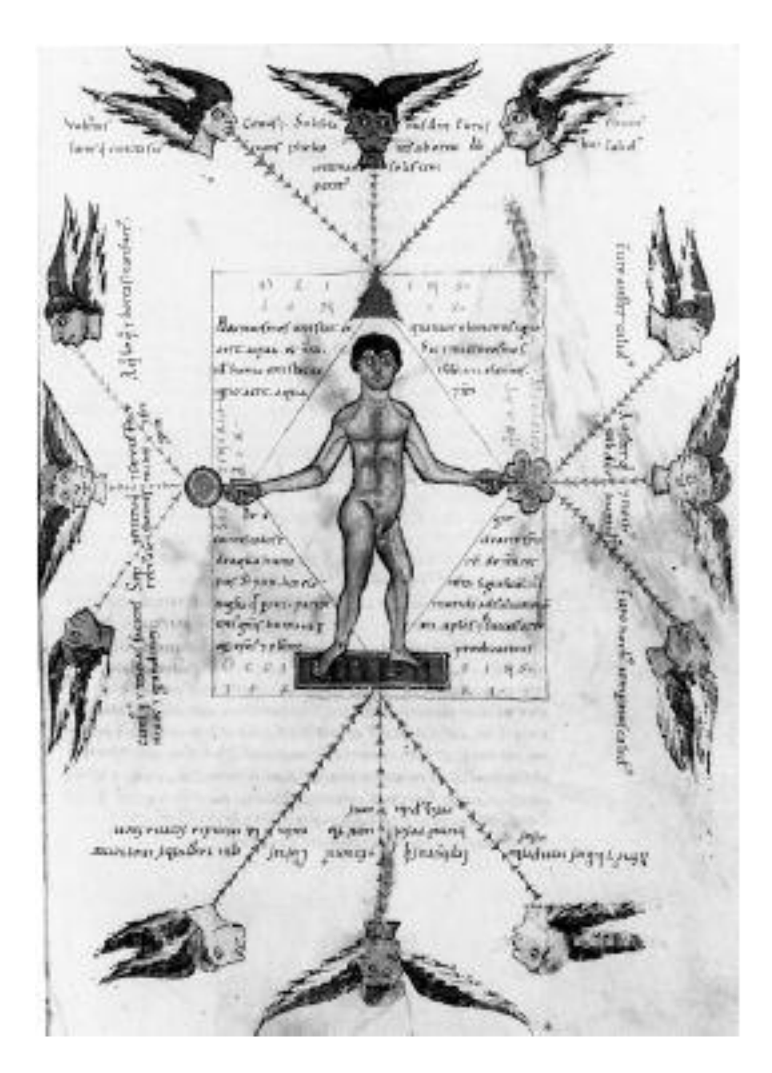


Fig. 3: Fol. 29: Tratado astronómico. Viena, Biblioteca Nacional austríaca, Cod. 12600.

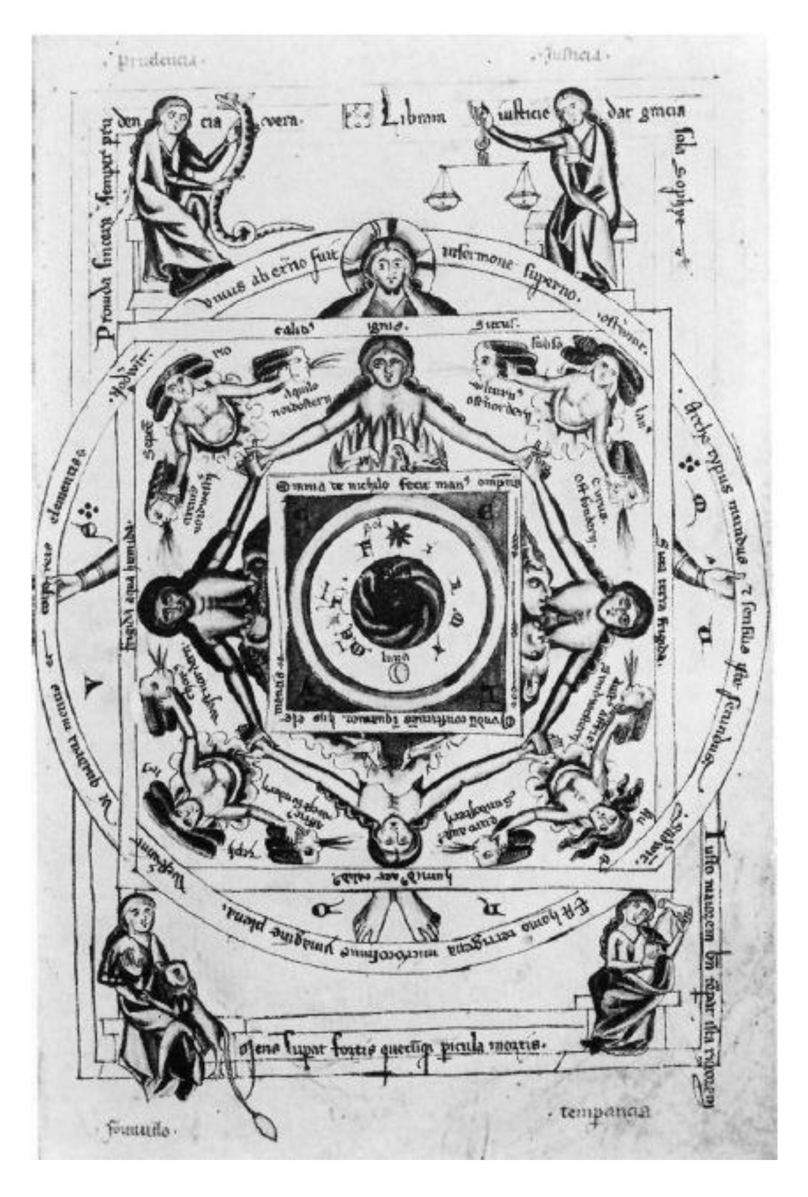


Fig. 4: Fol. 105 vº. De natura rerum, de Thomas de Cantimpré. Biblioteca estatal bávara de Munich, Clm. 2655 (fines s. xiii).

Entonces apareció en el pecho (*in pectore*) de la susodicha imagen, que había visto en medio del aire austral tal y como ya se ha narrado, una rueda (*rota*) de maravillosa visión. Mostraba signos que la asemejaban con el instrumento que había visto veintiocho años atrás en la figura del huevo, según

fue descrito en la tercera visión del libro *Scivias*.[9]

La visión cósmica con forma de huevo de tradición órfica, compartida también por otros contemporáneos de Hildegard como Guillermo de Conches, es sustituida aquí por la rueda que le permitirá ocuparse de los círculos cósmicos: el círculo semejante al fuego resplandeciente (*circulus in similitudine lucidi ignis*), el círculo como fuego negro (*circulus nigri ignis*), el de éter puro (*in similitudine puri etheris*), debajo del cual se encontraba otro círculo como de aire húmedo (*aquosi aeris*) y otro de aire fuerte, blanco y luminoso (*fortis et albi lucidique aeris*), seguido de otro de aire tenue (*aer tenuis*). Los seis círculos se encontraban unidos sin ningún intersticio entre ellos. En el centro de la rueda aparece la figura humana:

En el centro de esta rueda aparecía una figura humana (*imago hominis*) cuya cabeza alcanzaba la parte superior y los pies la parte inferior de uno de los círculos descritos, el del aire fuerte, blanco y luminoso. Por el lado derecho la punta de sus dedos de la mano derecha y por el lado izquierdo la punta de sus dedos de la mano izquierda llegaban al mismo círculo, tocándolo en dos puntos diversos de la circunferencia, porque la imagen había alargado así los brazos. Y en estos puntos se veían cuatro cabezas como de leopardo (*caput leopardi*), lobo (*lupi*), león (*leonis*) y oso (*ursi*).[10]

Las cuatro cabezas de animales se encuentran colocadas en los puntos en los que el cuerpo humano —cabeza, pies, manos derecha e izquierda— toca el círculo del aire fuerte, blanco y luminoso:

Por encima del vértice de la imagen (*supra verticem predicte imaginis*), en el éter puro, veía una cabeza de leopardo y como si de su boca saliera como un aliento (*uelut flatum*) que se alargaba en una curva hacia el lado derecho y adoptaba la forma de la cabeza de un cangrejo (*caput cancri*) con dos pinzas como pies; mientras que por el lado izquierdo el aliento alargándose terminaba en una cabeza de ciervo (*caput cerui*). De la boca de la cabeza de cangrejo salía como otro aliento que llegaba hasta la mitad del espacio existente entre el espacio del leopardo y el del león. El aliento de la cabeza de ciervo se extendía hasta el centro del espacio que quedaba entre el del leopardo y el oso. Todos estos alientos eran de la misma longitud: el aliento que por el lado derecho de la cabeza del leopardo se extendía hasta la cabeza del cangrejo, el aliento que por el lado izquierdo de la misma boca llegaba hasta la cabeza del ciervo, así como el aliento de la cabeza de cangrejo que alcanzaba hasta el centro del espacio entre las cabezas del leopardo y del león, así como el aliento de la cabeza de ciervo que se extendía hasta el espacio central entre las cabezas del leopardo y del oso. Todas estas cabezas soplaban en la rueda descrita y a la figura del hombre.[11]

Del mismo modo continúa Hildegard describiendo los alientos de los

animales restantes: al leopardo le siguen el lobo, el león y el oso, al ciervo y al cangrejo junto al leopardo y el lobo, la serpiente (*caput serpentis*) y el cordero (*caput agni*) junto al león y el oso, soplando todos hacia la figura humana. La rueda de los vientos se compone así de cuatro vientos principales asociados con los puntos cardinales, con sus dos vientos colatorales cada uno. Se ha adoptado aquí el esquema de los doce vientos, que procedía de una larga y antigua tradición, y que predominó en Europa desde la época carolingia.[12] Por encima de la cabeza de la figura humana aparecen los siete planetas: tres en el círculo del fuego lúcido, otro en el del fuego negro y otros tres en el círculo del éter puro, y todos los planetas enviaban sus rayos en dirección a las cabezas de animales y a la figura del hombre. En el círculo de fuego lúcido se encuentran las dieciséis estrellas: cuatro entre las cabezas del leopardo y del león, cuatro entre las del león y del lobo, cuatro entre las del lobo y el oso, y otras cuatro entre las del oso y del leopardo. También el círculo del éter puro y el del aire fuerte están llenos de estrellas que envían sus propios rayos a las nubes. A la descripción de esta visión cósmica sigue la audición de la voz en la que tiene lugar la interpretación:

En el pecho de aquella imagen aparece la rueda de la visión maravillosa [...] porque en la ciencia de la verdadera caridad que es Dios, la forma del mundo (*forma mundi*) existe indisolublemente con su movimiento circular, admirable a la mirada de la naturaleza humana [...] La divinidad es como una rueda íntegra y sin ninguna división en su presciencia y en su operar, que no tiene ni principio ni fin, y no puede ser por nadie comprendida, pues no tiene tiempo. Y como el círculo comprende todo lo que está encerrado en su interior, así la santa divinidad comprende infinitamente todas las cosas, porque nadie podrá operar nunca divisiones en su potencia, ni superarla, ni llevarla a su último límite.[13]

Cada uno de los círculos es interpretado: el fuego lúcido, el primer elemento, que contiene a los otros elementos, el fuego negro entendido como el fuego del juicio y en cierta medida infernal, el éter puro «con cuya circunferencia contiene el mundo» y que representa «la pura penitencia de los pecados», separando la realidad superior, celestial, de la inferior, la tierra. Al llegar al comentario de la figura humana se justifica su posición central por ser «más potente que las otras criaturas» y se analiza el significado de sus posturas.[14] La mirada se aparta ahora del centro de la imagen ocupada por la figura humana y se desplaza a las cabezas de los cuatro animales situados en las cuatro partes del mundo, porque en las cuatro partes del mundo se encuentran los cuatro vientos principales «que no tienen realmente esas formas» (*non tamen sic in formis suis existentes*), sino que imitan por su fuerza la naturaleza de los animales citados (*sed in uiribus suis naturam*

denominatarum bestiarum imitantes). A cada una de las cabezas de los animales se le concede un significado:

Así el hombre se encuentra como en la encrucijada (*quemadmodum in quadruuio*) de las preocupaciones seculares, asaltado por múltiples tentaciones. La cabeza de leopardo le recuerda el temor de Dios (*timor domini*), y la de lobo las penas infernales (*infernalium penarum*), y como si en la cabeza de león temiera el juicio de Dios (*iudicium Dei)* y como si en la del oso fuera agitado en los tormentos del cuerpo (*corporali tribulatione*) en medio de innumerables angustias.[15]

Las formas animalísticas en la visión de Hildegard no constituyen una realidad, sino que, como manifiesta el texto, son figuras que aluden a la esencia de los vientos. Según Hans Liebeschütz el empleo de estas figuras (*Sinnbilder*) procede de aquel género literario de la baja antigüedad y de la alta Edad Media en que el reino de la naturaleza respondía punto por punto al fundamento de una simbólica moral y dogmática.[16] Los significados de los animales se imponen, en efecto, por encima de su posible realidad, pero en cualquier caso son sus formas particulares las que sirven para dar cuerpo a la inmaterialidad de los vientos.[17] A partir de sus formas particulares se genera la red de asociaciones analógicas que fundamentan los significados atribuidos. Estos cuatro animales, leopardo, lobo, león y oso, pertenecen a la tradición de los bestiarios, y aunque sólo el león se encuentre en el *Fisiólogo*, el resto fue incorporado poco después.[18] La interpretación del leopardo como *timor Domini* podría fundamentarse en la clara proximidad que mantiene con respecto a la pantera, el leopardo africano, que Plinio describía como «animal cubierto de pequeñas manchas como ojos»,[19] de modo que el leopardo constituiría otra forma posible para la «figura sembrada de ojos» siempre identificada como el Temor de Dios.[20] La arbitrariedad de los significados se diluye en cuanto se logra atisbar asociaciones que sólo podemos advertir mediante una labor reconstructora. Pero ciertamente los animales en tanto que «cuerpos» de los vientos y signos de verdades morales parecen caer en el terreno de la alegoría cuya mortandad se debilita al confrontar una imagen visionaria como ésta con los diagramas didácticos.[21] El carácter «petrificado» que adoptan las cabezas de animales en el interior de la rueda visionaria no es en realidad menor que el que los caracteriza en los mismos bestiarios o en los capiteles de los claustros románicos. Como sostuvo Marius Schneider, los animales en las altas culturas son objeto de pensamiento y de reflexión, como por lo demás el resto de las ideas, a diferencia de las culturas primitivas en las que son «vividas» o «bailadas» según su plástica expresión.[22] En tanto que cuerpos de los vientos, las cabezas de animales están colocadas en los cuatro puntos cardinales:

Por encima del vértice de la imagen, en el signo del puro éter ves como una cabeza de leopardo como si echara aliento de su boca: eso significa que el viento principal de oriente que proviene del éter puro como de un leopardo, no porque este viento sea realmente un leopardo (*non quod uentus iste in forma sua ut leopardus sit*), sino porque como el leopardo tiene la ferocidad del león sin su ciencia y como el leopardo es más delicado y débil que el león, así este viento se levanta de la ferocidad producida por el temor, pero poco después se debilita y deja de soplar.[23]

Continúa con los vientos secundarios, el cangrejo y el ciervo, cuyas propiedades derivan de las características de los animales que los encarnan.[24] Toda la rueda se encuentra animada por los vientos. De hecho, ni el mundo ni el hombre podrían subsistir sin los vientos *(nec mundus subsisteret nec homo uiuere posset, si flatibus uentorum istorum non uegetarentur*) y la situación del hombre en el mundo también se puede comprender a partir de las relaciones que mantiene con los animales-viento y su significado moral.[25] El viento de Occidente aparece con la forma del lobo que «viviera en el bosque y saliera en busca de comida como un depredador» (*in silva latet et qui rapax est cum cibos querit*), para significar que saliendo de su escondite, esto es del aire húmedo, trae el reverdecer de las hierbas que de pronto seca con su aire.[26] A la derecha de la imagen del hombre se sitúa la cabeza de león que indica el viento meridional; a su derecha se encuentra la serpiente y a su izquierda el cordero como los vientos colaterales.[27] Se insiste en que todas estas realidades tienen que ver con la salvación del alma (*omnia hec ad salutem anime respiciant*).[28] A la izquierda de la imagen humana aparece la cabeza de oso que es el viento septentrional, en el fuego negro, también flanqueado por la serpiente y el cordero.[29] La exégesis continúa con los siete planetas y los rayos que salen de ellos y que alcanzan las cabezas de los animales, las dieciseis estrellas fijas, y las nubes para concluir con la figura ígnea de doble cabeza en cuyo pecho se encontraba la rueda.[30] Destaca en esta cosmovisión un poderoso sentido unitario que Hans Liebeschütz hacía derivar fundamentalmente de la relación entre los vientos y las estrellas.[31] Elisabeth Gössmann entendió la totalidad de esta imagen visionaria como un mandala, como una imagen de meditación[32] en la que la atención quedaría forzada por una complejidad de relaciones geométricas, con unas medidas perfectamente determinadas y en donde la simetría es el fundamento constructor. La creación mental de la imagen a partir del texto de Hildegard revela un proceso en el que ésta se genera en un centro que de inmediato se desdobla a derecha e izquierda: de la cabeza de leopardo se va a la cabeza de cangrejo y a la cabeza de ciervo, situadas a derecha e izquierda. Éste es uno de los movimientos del hombre en el *quadruvium*, que actúa como la ciencia especulativa, como el espejo en

donde se discierne el bien del mal. Como también, aunque de modo menos intenso, la descripción mueve a una orientación de arriba abajo: de la cabeza de leopardo a la cabeza de lobo. La repetición exacta de estos movimientos genera un ritmo ornamental, casi abstracto, que se esconde detrás de las figuraciones animalísticas con probable función mnemotécnica.[33] Se va recorriendo la rueda que adquiere así movimiento de rotación, dinamismo que el miniaturista de Lucca supo plasmar por medio de las múltiples líneas (soplos de los vientos, rayos planetarios) que cruzan los círculos, formando una red que acentúa la interrelación de todo con todo. Si el antropocentrismo es manifiesto en esta imagen como en todo el *Liber* destinado a comprender el misterio de la encarnación, no es posible dejar de advertir el importante lugar que ocupan los animales. La elección de formas animalísticas para visualizar los vientos ha permitido, como hemos visto, abrir el campo de asociaciones y analogías enriquecedor de significados, pero además estos animales-ideas parecen cumplir la función de puntos de apoyo para la reflexión moral. Si el universo es sostenido por los vientos, el hombre a imagen y semejanza del universo es a su vez mantenido por los signos de los vientos que remiten a otro plano de la realidad que no es otro que el de la interioridad anímica. Que las formas animalísticas puedan crear un lenguaje de lo invisible es algo que parece corresponder al universo simbólico de las altas culturas. Por ello, hacen su aparición los animales fabulosos, los seres híbridos y compuestos, que más que proceder del azar arbitrario, nacen de un pensamiento perfectamente claro y coherente.

2.

El rico campo de significados que puede desplegar cada animal por las correspondencias analógicas que mantiene con otros elementos del universo también puede mostrarse en la composición interna de su cuerpo, sobre todo cuando se trata de un animal fabuloso. En la visión séptima de la segunda parte de *Scivias* y en la decimotercera de las veintiséis que constituyen esta obra —por tanto, justo en el centro—, Hildegard describe un animal designado como *vermis*, variante de serpiente o dragón, de tradición apocalíptica y bíblica, semejante al dragón del Apocalipsis de Juan (Ap 12), al Behemot del Libro de Job (40,15), al monstruo del *Pastor Hermas* (visión IV) del siglo II, y al dragón al pie de la escalera celeste en el sueño visionario de la mártir Perpetua, tal y como fue estudiado por Christel Meier.[34] El texto advierte de modo explícito acerca de su carácter simbólico y no real (*antiquus serpens non ita in forma sua sed in significatione mysterii*, la antigua serpiente [aparece] no con su forma sino oculta en el significado de los misterios). En la visión de Hildegard el animal es descrito atendiendo a cada una de las partes que lo

forman:

Entonces vi una ardiente luz, tan inmensa cuanto alta y grande es una montaña, que, en su cumbre, se ramificaba como en muchas lenguas. Ante esta luz se alzaba una multitud de hombres blancos y, delante de ellos, una especie de velo transparente, semejante a un cristal, se extendía desde su pecho hasta sus pies. Frente a esta muchedumbre yacía, tendido sobre el lomo, como en un camino, una suerte de reptil (*quidam uermis*) de prodigioso tamaño y longitud, cuya vesania y horror rebasaban cuanto pueda expresar un hombre. [...] Y el reptil era hirsuto y negro (*niger et hirsutus*), cubierto de heridas y pústulas (*ulceribus et pustulis*); cinco franjas (*quinque uarietates...in modum zonarum descendentes*) de distintos colores lo recorrían, descendiendo desde su cabeza, a lo largo de su vientre, hasta sus pies: una verde (*uiridis*), otra blanca (*alba*), otra roja (*rubea*), una amarilla (*crocea)* y una negra (*nigra*), llenas de mortífero veneno. Pero su cabeza había sido aplastada de tal forma, que tenía la quijada por el lado izquierdo (*sinistra maxilla*), destrozada. Sus ojos (*oculi*) eran sanguíneos por fuera (*extrinsecus sanguinei*) y de fuego por dentro (*intrinsecus ignei*); sus orejas (*aures*) eran redondas y velludas; sus narices (*nares*) y boca (*os*), como las de una víbora (*uiperae*); sus manos (*manus*), semejantes a las humanas; sus pies (*pedes*), de reptil (*uiperae*), y su cola (*cauda*), corta y horrible. Ceñía su cuello (*collo eius*) una cadena que aprisionaba también sus manos y sus pies y que, firmemente sujeta a una piedra del abismo (*lapidem abyssi*), le agarrotaba, impidiéndole moverse a un lado o a otro, al antojo de su perfidia. Su boca exhalaba abundantes llamas que se esparcían en cuatro partes: una se elevaba hasta las nubes, otra se propagaba entre los hombres seculares, otra se extendía entre los espirituales y la última descendía al abismo. La llama que pretendía las nubes luchaba contra los hombres que deseaban subir a los Cielos [...][35]

La voz que sigue a la visión analiza el significado de cada una de las partes del animal fabuloso, la bestia en medio del camino, también denominada la «antigua serpiente» (*antiquus serpens*). Paso a paso va siguiendo cada uno de los detalles de la descripción:

Pero has visto que el reptil era hirsuto y negro, cubierto de heridas y pústulas: la antigua serpiente está repleta de la negrura de la tenebrosa infidelidad, del pelaje del engaño soterrado, de las heridas de la inmunda polución, de las pústulas de la furia cavernosa.

Y continúa con el significado de las cinco franjas y de los cinco colores:

[...] porque no cesa de insuflar en los cinco sentidos humanos las abyectas pasiones de los vicios, desde su conjura —cuando urdió erigirse en el primero— hasta la plenitud de los tiempos —cuando termine su locura— y,

fingiendo una falsa rectitud, arrastra a los hombres por los declives de sus inmundas artes. [...] el verde representa la tristeza mundana; el blanco, la absurda irreverencia; el rojo, la falsa gloria; el amarillo, la calumnia mordaz; el negro, la ruin simulación y todas las demás perversidades que infligen la muerte a las almas de cuantos sucumben a ellas.[36]

El aplastamiento de la cabeza se interpreta así:

[...] porque en la Encarnación del Hijo de Dios fue abatida su soberbia, así que, aniquilada ya la adversidad de la muerte, no puede desplegar la fuerza de su amargura.[37]

Las formas de ojos, oídos y narices son argumentadas del modo siguiente:

Sus ojos eran sanguíneos por fuera y de fuego por dentro: porque los tentáculos de su perfidia infligen por fuera una sanguinaria maldad en los cuerpos de los hombres y, por dentro, clava en sus corazones una flecha de fuego. Sus orejas eran redondas y velludas: pues embosca al hombre con el envolvente pelaje de sus artimañas para hacerlo sucumbir rápidamente si descubre en él algo que le pertenece. Sus narices y boca como las de una víbora: porque enseña a los hombres costumbres indiscretas y nauseabundas, con las que cruelmente los aniquila ensartándolos en la afilada lengua de sus muchos vicios.[38]

La semejanza de sus manos a las manos humanas, a diferencia de las narices, boca y pies como las de víbora se debe a que:

[...] teje la trama de sus artes con las obras de los hombres. Sus pies de reptil: pues con sus celadas no deja de sembrar quebranto diabólico en los caminos de los hombres. Su cola, corta y horrible: éste es su poder diabólico durante el breve pero aciago tiempo del Hijo de la Perdición que, en su frenesí, querrá abarcar más de lo que pueda.[39]

La cadena con la que está aprisionado se debe a que:

[...] la potestad de Dios ha quebrantado y abatido la fuerza demoníaca y, al enervarla, se han desmoronado las funestas obras y los viles caminos con los que seducía a los hombres [...] el poder de Dios, que permanece inextinguible en la inmutable eternidad, aplastó al Demonio con tal fuerza mediante la salvación de las almas, que ya no podrá arrebatar a los fieles la salud de la redención con las argucias externas o internas, de su vil porfía, para que no lleguen a la morada del júbilo que él mismo perdió por su pertinacia.[40]

Las llamas exhaladas de su boca y esparcidas por las cuatro partes del mundo concluyen el análisis de los significados. El miniaturista del manuscrito de Rupertsberg trató de reproducir los detalles más significativos que aparecen en el texto (Fig. 5) e introdujo el monstruo en la escena que describe la visión, mientras que el artista del manuscrito de Heidelberg se concentró sólo en la

figura del animal (Fig. 6), siguiendo la tradición iconográfica del dragón caído en la lucha con el arcángel san Miguel del Apocalipsis.[41] Aunque más que las miniaturas es el mismo texto el que nos advierte acerca de la morfología del animal fabuloso, caracterizada por su complejidad, compuesta a base de diversos elementos todos ellos significativos. La exégesis alegórica resalta esta composición múltiple, al detenerse pieza por pieza para incidir en su significado. La interpretación parece despedazar en el sentido más literal a la bestia. Su carácter híbrido destaca también en el hecho de que su forma nace de la unión de elementos dispares, como por ejemplo, «las manos como de hombre», «narices, boca y pies como de víbora». Son rasgos característicos de los monstruos que fundamentalmente se distinguen por ser seres híbridos. Esta mezcla aparece también en el ser de la undécima visión de la tercera parte de *Scivias*, donde la imagen de mujer (*muliebris imago)* ofrece en el lugar de su sexo (*locum illum ubi mulier cognoscitur*), una

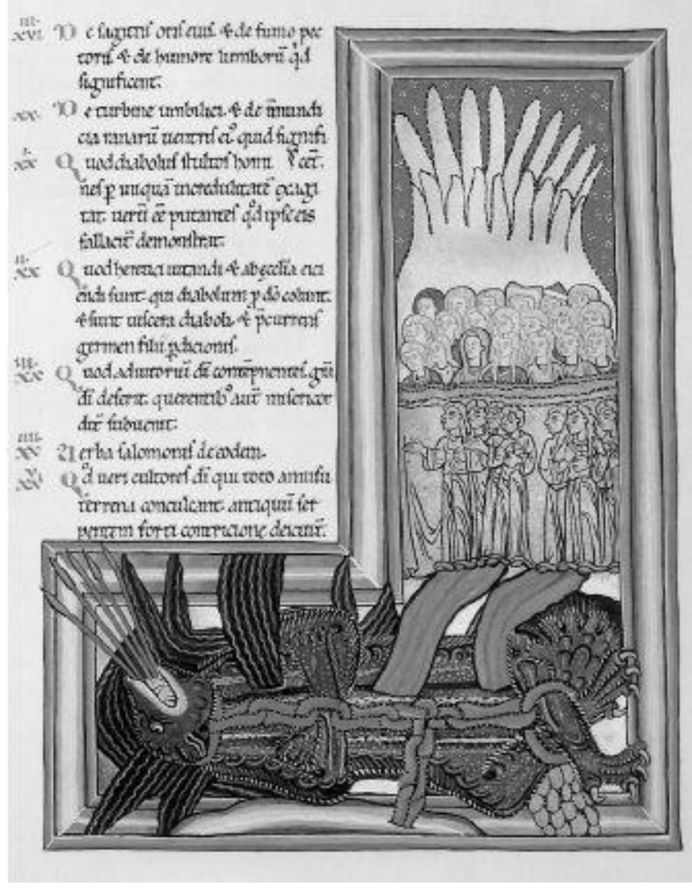


Fig. 5: Fol. 115. Scivias II, 7 (W).



Fig. 6: Fol. 106. Scivias II, 7. Biblioteca de la Universidad de Heidelberg, Ms. Sal. X 16.

monstruosa cabeza negra (*monstruosum et nigerrimum caput*): ojos de fuego y orejas como las de un asno (*ut aures asini*), narices y boca igual que las de un león (*ut os leonis*), y enormes fauces abiertas en las que rechinando, afilaba pavorosamente sus horribles colmillos acerados (*ferreos ac horribiles dentes*).[42]

La aparición de esta terrible *vagina dentata*,[43] la cabeza monstruosa, el

Anticristo, que se instala en el cuerpo de la Iglesia (la figura de mujer) construye el ser híbrido, cuyas piezas se juntan y separan. De hecho, la cabeza monstruosa se separa del cuerpo de mujer con un gran estruendo, tal y como muestra la miniatura del manuscrito de Rupertsberg (Fig. 7). La posibilidad de componer por piezas y descomponer una figura procede del método alegórico, como magníficamente ilustra una miniatura de la segunda mitad del siglo xii, citada por Christel Meier, en la que se argumenta la construcción del animal fabuloso por el significado alegórico de cada una de las partes que lo componen. Cada una de las partes del cuerpo del animal creado ha sido escogido de un animal diferente, elección que resulta del significado atribuido al animal. De esta suerte de combinatoria resulta el animal fabuloso, un animal-idea, cuya verdad interior y moral es indiscutible (Fig. 8).



Fig. 7: Fol. 214 vº. Scivias II, 11 (W).

Dos visiones del *Liber divinorum operum* resultan muy ilustrativas acerca de estas construcciones monstruosas. En la primera de ellas, la segunda visión de la tercera parte, se trata de una pareja de imágenes (Lám. IX) descritas como sigue:

Junto a este extremo del lado oriental estaban otras dos imágenes (*due imagines*) una al lado de la otra: la primera tenía cabeza y pecho como de leopardo (*leopardus*), brazos de hombre (*ut homo*), pero sus manos se

asemejaban a las de un oso (*ursi*), y no podía ver el resto de su figura. Vestía una túnica de piedra y no se movía ni para aquí ni para allá, pero giraba su rostro hacia el norte. La otra imagen, que estaba más cerca del ángulo ya citado, tenía rostro y manos de hombre; tenía las manos juntas y se podían ver sus pies como las garras de un halcón. Vestía una túnica que parecía de madera, blanca desde la cabeza al ombligo, rojiza desde el ombligo hasta los riñones, grisácea desde los riñones hasta las rodillas, y oscura desde las rodillas hasta los pies. Tenía como una espada colocada en posición transversal sobre los riñones y aunque inmóvil, dirigía su mirada a occidente.[44]

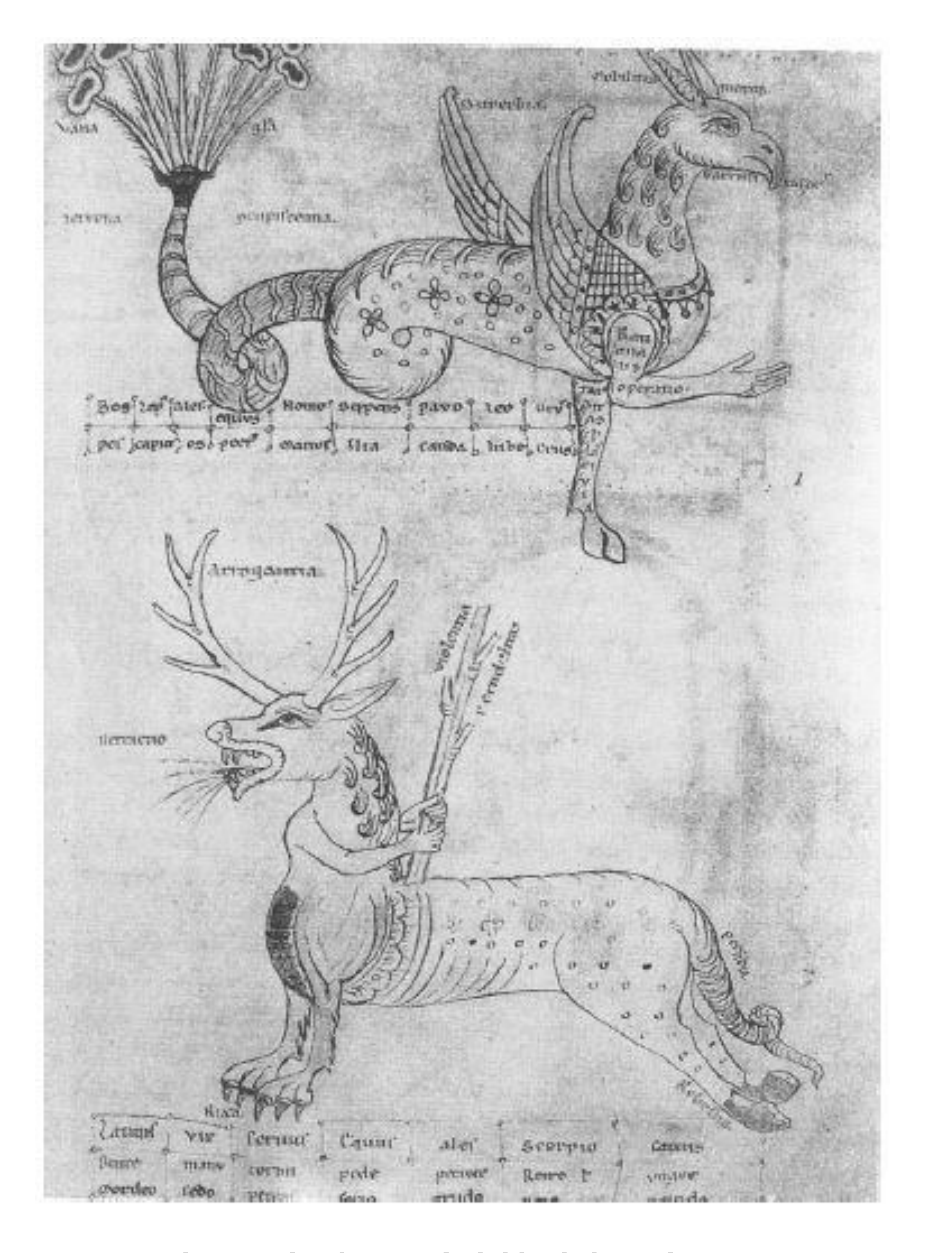


Fig. 8: Fol. 2. Karlsruhe, Landesbibliothek, Cod. LX Augiensis.

Estas imágenes son interpretadas como dos tiempos diversos: la primera, es el tiempo antes del diluvio y sin ley, y la segunda, después del diluvio bajo la ley. La cabeza y el pecho de leopardo se refiere a la humanidad con la potencia y la fuerza de las bestias feroces. Se sigue con la explicación

de cada uno de los atributos.[45] Otra pareja de imágenes construidas también a partir de piezas múltiples aparecen en la visión cuarta de la parte tercera del mismo Libro. La miniatura del manuscrito de Lucca (Lám. X) muestra en toda su plasticidad la extrañeza que emana de la monstruosidad de una de ellas. En efecto, la imagen de la derecha revela el mismo modo de construcción que las anteriores, aunque en este caso se trata de imágenes de luz que de inmediato advierten acerca del carácter positivo de lo monstruoso:

Muy cerca del ángulo que del lado septentrional miraba a oriente vi una imagen cuyos rostro y pies irradiaban un fulgor tan grande que aquel fulgor reverberaba mi rostro. Vestía una túnica que parecía de seda blanca y por encima llevaba una túnica verde adornada con perlas diversas y parecía que llevaba pendientes en las orejas, un collar en el pecho y brazaletes en los brazos, todo de oro purísimo adornado con piedras preciosas.

Hacia la mitad del lado septentrional vi otra imagen que estaba de pie y tenía una extraña forma (*formamque mirabilem habentem*); en su vértice, allí donde debe estar la cabeza, irradiaba tanta claridad de fulgor que aquel mismo fulgor se reflejaba en mi rostro. En medio de su vientre se veía una cabeza de hombre con cabellos blancos y barba, y sus pies eran como garras de león (*pedum leonis*). Tenía seis alas: dos le salían de los hombros hacia lo alto y replegándose convergían una con otra como protección de aquel esplendor. Otras dos iban desde los hombros hasta la coronilla de la cabeza, mientras que las otras dos descendían desde los riñones hasta los talones y se alargaban un poco como disponiéndose a volar. El resto del cuerpo estaba cubierto de pequeñas plumas (*pennulis*), no tan semejantes a las del pájaro, como a las del pez. Y en las dos alas que se alargaban hasta la cabeza humana se veían cinco espejos (*quinque specula*): uno estaba en el extremo del ala derecha y se leía: «Vía y verdad». Uno estaba en la mitad de la misma ala y decía: «Yo soy la puerta de todos los arcanos de Dios». Otro estaba al final y estaba escrito: «Soy la manifestación de todos los bienes». En el extremo del ala izquierda había un espejo con estas palabras: «Soy el espejo en que se valoran las intenciones de los elegidos». Y al final de la misma ala estaba escrito: «Dinos si eres el rey del pueblo de Israel». Y esta imagen giraba su dorso hacia el norte.[46]

Con estas extrañas figuras (*mirabilibus figuris*) envueltas en luz, Dios muestra las extrañas cosas que se encuentran en los cielos, en la tierra y en los infiernos.[47] La primera imagen es asimilada a la sabiduría.[48] La segunda imagen, la monstruosa, designa a Dios (*Deum designat*) en su oposición a la violencia y a los pensamientos malvados de la antigua serpiente, cuyos misterios son tan profundos (*profunditatem misteriorum*) que nadie puede indagarlos.[49] El hecho de que esta imagen pueda ser signo (*de-signat*)/símbolo

de Dios es algo directamente relacionado con su carácter incognoscible, pues como señalaba Juan Escoto Eriúgena: «del mismo modo cuando leo o siento que las esencias inteligibles han aparecido o han sido representadas con formas de animales irracionales o a semejanza de cosas materiales privadas de vida o de sensibilidad, debo entender no tanto una falta de razón o de sensibilidad, sino la supraexcelencia por la cual sobrepasan nuestra razón y nuestra sensibilidad».[50] La exigencia de visualizar lo inteligible introduce en esta vía de *mirabilia*, en que destaca fundamentalmente la alteridad con respecto a lo natural y humano. La paradoja de que lo irracional designe lo puramente intelectivo constituye un modo de vía negativa, resultado también de la imposibilidad de conocer nada de lo que Dios es y de la conciencia de lo reducido que es cualquier afirmación con respecto a Dios. Con todo el carácter irracional del monstruo se diluye en cuanto aparece la interpretación alegórica que justifica cada una de sus partes: la cabeza de hombre en medio de su vientre significa la decisión de Dios de salvar al Hombre, los pies como zarpas de león porque Dios tiene oculta su divinidad, las seis alas son las obras de los seis días, y todo el cuerpo está recubierto de plumas como escamas que remiten a la simbología del pez en la religión cristiana.[51] Pero no sólo el significado salva al monstruo de lo arbitrario y caprichoso para introducirlo en el reino de la razón. De algún modo, parece como si la reflexión sobre los animales y los monstruos constituyeran una categoría de pensamiento en la cultura medieval. Caroline Walker Bynum ha estudiado recientemente el significado del monstruo en el pensamiento de san Bernardo,[52] desde su célebre crítica contra las representaciones animalísticas y monstruosas en los capiteles de los claustros de su *Apología* en que condensa su reforma estética con respecto al arte románico, hasta aquellos escritos, tratados y sermones, en que el monstruo constituye un instrumento para su reflexión. En su último tratado escrito un año antes de su muerte (1149-52) dirigido al papa Eugenio III, utiliza el adjetivo monstruoso (*monstruosa res*) para aludir a ciertas incoherencias como «ostentar la suprema dignidad con un espíritu miserable», «sentarse en la sede más elevada viviendo la vida más baja».[53] Él mismo que se vio a sí mismo como una quimera, por la «mezcla» excesiva que percibía en su vida, puso al descubierto el proceso de construcción monstruosa al sostener:

Engendrarías un monstruo (*Monstrum facis*) si, arrancando un dedo de una mano, lo cuelgas de la cabeza; lo harías superior a su mano e igual a su brazo. Lo mismo sucedería si en el Cuerpo de Cristo distribuyeses sus miembros modificando lo que él estableció.[54]

Pero fue en el sermón 3 de la vigilia de Navidad, donde san Bernardo, aún sin utilizar el término *monstrum* ni *monstruoso* comprendió el carácter híbrido de Dios como algo perteneciente al terreno de la *mirabilia*. Al hablar

de la encarnación de Dios en el Hijo lo expresó así:

Tres obras, tres composiciones realizó la majestad todopoderosa al asumir nuestra naturaleza; y son tan extraordinariamente únicas, que jamás se hicieron ni podrán hacerse cosas semejantes en nuestra historia. Quedaron íntimamente unidos Dios y el hombre, la Madre y la Virgen, la fe y el corazón humano. Admirables composiciones (*Admirabiles istae mixturae*) que superan a cualquier milagro (*miraculo mirabilius*). Nos parece inconcebible la aglutinación de elementos tan distintos y tan dispares.[55]

Es el principio de lo monstruoso, la mezcla de elementos dispares, lo que permite abordar el misterio de Dios.

En las visiones de Hildegard animales y monstruos aparecen como signos de la naturaleza y de Dios que la razón debe comprender. Objetos de pensamiento y de meditación, de visualización y recreación en las imágenes interiores. Los animales van desfilando como formas significantes, unitivas del mundo inferior y superior. Los animales se han convertido en ideas petrificadas, borradas las huellas de su rastro en los caminos. Animales-símbolos que presentan sus elementos para producir monstruos en el arte combinatorio de la alegoría, imágenes de la más radical desemejanza, aptas tanto para representar al demonio como a Dios.

VI. Técnica alegórica o experiencia visionaria

Desde diversos ángulos puede en la actualidad el estudioso, o el simple lector, enfrentarse a la obra profética de Hildegard von Bingen. La cuestión fundamental reside en el lugar en que deben situarse sus visiones, lo que si lo reducimos al estado actual de la investigación, se podría concretar en dos posibilidades: o bien las visiones de Hildegard responden a una depurada y cultísima técnica alegórica, o bien son el resultado de una experiencia visionaria. Los estudios sobre Hildegard se han centrado, sobre todo, en la idea de que sus visiones responden a una concepción alegórica del mundo, y a partir de ahí los análisis particulares han profundizado en aspectos diversos otorgando cada uno de ellos un rostro especial a la alegoría hildegardiana. La posibilidad de una experiencia visionaria no ha sido prácticamente tenida en cuenta, o simplemente se ha dado como implícito, sin que desarrollara una práctica de análisis hermenéutico, tal y como ha sucedido en otros ámbitos; en los peores casos ha generado una lectura del texto visionario ingenua por una literalidad que prescinde de la alteridad inherente a los códigos de comunicación de la Edad Media. Se tratará aquí de presentar los recorridos y vericuetos de cada uno de estos dos caminos, de su divergencia y de su posibilidad de convergencia, con el fin de aproximarnos a la realidad visionaria de Hildegard von Bingen.

En un artículo Peter Dronke recordaba el libro de Hans Liebeschütz como «el más profundo y penetrante de los dedicados al pensamiento de Hildegard», aún después de sesenta y cinco años.[1] Se refería a una obra cuyo título era *Das allegorische Weltbild der heiligen Hildegard von Bingen* (La imagen del mundo alegórica) surgido del Instituto Warburg de Londres como tesis de habilitación y publicado en Leipzig-Berlín en 1930.[2] Peter Dronke alababa en esta obra de Liebeschütz dos grandes aciertos corroborados después por medio siglo de investigación: en primer lugar, que hubiera puesto de manifiesto la tradición textual que se encuentra detrás de las visiones de Hildegard, es decir, la naturaleza de sus fuentes, lo que impedía continuar viendo a la visionaria como una «indocta» e «iletrada» tal y como ella se autopresenta, y en segundo lugar, la consideración de la alegoría como la clave de su pensamiento. Y en efecto, el gran mérito de Liebeschütz consistió en situar la obra de Hildegard en su mundo, es decir, en el de la cultura latina del siglo xii, caracterizada fundamentalmente por el gran desarrollo de la alegoresis y de la alegoría:

La escuela del siglo xii hizo renacer a los escritores de la antigüedad. Claudiano y Marciano Capella no fueron simplemente materia de lectura, sino

modelos estilísticos, porque ofrecían la posibilidad de mostrar la fuerza espiritual de la totalidad cristiana con los medios de la fantasía de la imagen manifiesta. Las grandes series visionarias de Hildegard, tal y como hemos tratado de comprender en los rasgos sistemáticos de su contorno, presentan en su ejecución y objetivos un parentesco con esta tendencia de su siglo que encontró satisfacción en la revivificación de la poesía alegórica; pero la visionaria quería ser tomada más en serio que los poetas; sus imágenes querían ser expresión de lo que enseñaba la teología de la iglesia.[3]

Hans Liebeschütz acercaba así la obra de un Gautier de Chatillon o de un Alain de Lille, prototipos de la nueva poesía escolar, a la de Hildegard, en virtud justamente de la alegoría, aunque en esta última las huellas de la antigüedad aparecieran borradas por el intenso contenido teológico. La psicomaquia entre vicios y virtudes transmitida a la cultura cristiana desde Prudencio (siglo iv), la exégesis patrística, y Hugo de San Víctor le sirvieron a Liebeschütz para situar a Hildegard en su mundo. La comparación sistemática de algunos pasajes de su obra con otros del *Pastor Hermas* (siglo ii) le permitieron también argumentar la profunda cultura latina de Hildegard, y así desde el «tono» general hasta la cita textual concreta, todo ello vino a transformar la imagen de la visionaria como «pobre e iletrada mujer». Hans Liebeschütz no evitó en su libro confrontar la autopresentación de Hildegard con la realidad que resultaba de sus indagaciones. Trató realmente de comprender esa reiterada afirmación de Hildegard, y en lugar de desestimarla como una sencilla mentira, la colocó dentro de un monasticismo reformista con la mirada vuelta hacia la Regla de san Benito y de ahí a las colaciones de Casiano y la vida de los padres del desierto, según la lectura que se recomienda en el capítulo 42 de dicha Regla. En aquellos antiguos textos el conocimiento espiritual no constituía un bien adquirido culturalmente, sino que procedía de una conversión hacia el interior, de modo que «la comprensión alegórica de la escritura no derivaba de la tradición escolar teológica, sino que era una gracia de Dios [...]». Liebeschütz planteó así la afirmación de la ignorancia:

Hildegard creyó haber alcanzado la comprensión interior de la palabra escrita, sin tener conciencia de las relaciones sintácticas. En el mundo del antiguo monacato existía una tensión todavía mayor entre las capacidades humanas y las concedidas por Dios: un asceta era analfabeto y, de pronto, recibía la fuerza de poder leer e interpretar la escritura ante el círculo de sus discípulos.[4]

Hacia el final del libro, Liebeschütz concluía:

La creencia de un origen sobrenatural de sus ideas e imágenes, cuya relación con la piedad del monacato tratamos de mostrar, era sobre todo una

absoluta necesidad para su destino profético, para lo que se sentía llamada, así como para la forma en que dirigía su enseñanza [...] Unió su naturaleza espiritual que le impelía a ver los misterios de la religión eclesiástica como imagen, con las tendencias literarias de su siglo, en las que de nuevo se configuraba la alegorística tardoantigua.[5]

Hans Liebeschütz se ocupó más de las «tendencias literarias de su siglo», que de su «naturaleza espiritual», pero también es cierto que en su comprensión de Hildegard integraba un ámbito que, aunque inexplorado en su investigación, no por ello era descartado. En cualquier caso los estudios que lo siguieron se decantaron por ahondar en las «tendencias literarias de su siglo», es decir, profundizaron en las visiones de Hildegard y su relación con la alegoresis de su época. Dentro de esta dirección habría que situar los trabajos de Christel Meier desde finales de los años setenta hasta ahora: la comparación entre las visiones de Hildegard y Alain de Lille, en especial del *Anticlaudianus*, o la detectación sistemática de las fuentes, entre las que sobresale el *Pastor Hermas*, en la visión séptima de la segunda parte del *Scivias*. Aunque a diferencia de Hans Liebeschütz, Christel Meier concentra su esfuerzo en el rastreo de fuentes y deja a un lado la estricta comprensión de la figura de Hildegard, por ejemplo de sus autopresentaciones, desestimando como objeto de estudio la búsqueda en los textos de una auténtica vivencia o experiencia psíquica.[6] Es desde el recuerdo de la obra de Liebeschütz y la imagen del mundo alegórica desde donde Peter Dronke ha vuelto a abordar la identidad de Hildegard von Bingen como una visionaria. En esta reflexión, Peter Dronke precisa algunos aspectos de la tradición manuscrita de la inmensa cultura de la abadesa. Destaca el conocimiento que se tiene en la actualidad acerca de lo que había leído Hildegard a partir, por ejemplo, de ediciones como la de Angela Carlevaris del *Liber vitae meritorum* (1995) o la de él mismo y Albert Derolez del *Liber divinorum operum* (1996).[7] Pero sobre todo resulta crucial la pregunta que se encuentra explícitamente formulada y que alude a la veracidad o no de las imágenes vistas por Hildegard:

Si a Hildegard se le hubiera preguntado sin rodeos: «¿Cree usted que esos espíritus malignos de la hueste de Lucifer están literalmente gritando su rebelión a través del mundo y persuadiendo a la gente a amar la mundanidad?». O bien, «¿estas imágenes son alegorías de las tentaciones y luchas internas del ser humano?», no estoy muy seguro de lo que ella habría respondido. En el *Liber vite meritorum* cuando se le aparece tal desbandada de espíritus, la voz de la luz viviente le dice «esto que ves es verdad» (*hec que vides vera sunt*). Pero, ¿en qué sentido es verdad? En su detallado relato de su modo de visión en el prólogo a *Scivias*, al que Hildegard llama su «atestiguación» (*Protestificatio*) de las visiones verdaderas que vienen de

Dios, ella insiste en que todo lo ha visto y oído en completa conciencia y lucidez, en «los reinos celestiales» (*in celestibus*) y no en el mundo físico. [...] Tomémosla literalmente. Hildegard ha visto sus imágenes «in celestibus», siendo para ella los reinos celestiales tan vitales y reales como el mundo visible; pero no forman parte del mundo visible. No veo por qué, incluso «in celestibus», no hay sitio para el juego; y cuando pienso, por ejemplo, en la estimulante autopresesentación de Vanagloria, entonces estoy seguro de que Huizinga tiene razón: el elemento de juego está tan presente en las visiones de Hildegard como en la épica de Alain de Lille.[8]

Una cierta conciliación entre el amplio dominio escolar de la técnica alegórica y la experiencia visionaria hace su aparición en estas consideraciones de Peter Dronke.[9] Se impone ahora abandonar el camino de la alegoría para iniciar el de la experiencia visionaria, lo que implica también dejar a Hildegard von Bingen y la cultura occidental, para penetrar en aquella otra cultura en que ha sido tratada desde el análisis hermenéutico la visión y la imaginación visionaria.

Es la obra del filósofo Henry Corbin, la que más ha profundizado en el siglo xx en el terreno de la visión y de la imaginación. Sus estudios deben situarse dentro del círculo Eranos, pues respondieron o coincidieron con los intereses del grupo que anualmente se reunía junto al lago Ascona para realizar los coloquios.[10] De algún modo, están relacionados con los trabajos del «espíritu rector» del grupo, Carl Gustav Jung, que dirigió en los años treinta un seminario sobre visiones y se ocupó de algunas personalidades visionarias a partir de su propia experiencia.[11] También a este mismo círculo pertenece la obra de Ernst Benz, dedicada íntegramente a reunir todo un material, hasta el momento disperso, de las personalidades visionarias.[12] En los últimos años, la visión como género literario y su historia en la Edad Media ha sido ampliamente abordado en los importantes trabajos de Peter Dinzelbacher.[13] Pero es a Henry Corbin a quien se debe una comprensión hermenéutica de la visión, dirigida al centro nuclear del enfrentamiento entre técnica alegórica y experiencia visionaria. Aunque Corbin se ocupara del fenómeno de la imaginación fuera de Occidente, en concreto dentro de la cultura iraní, en muchas ocasiones hizo referencia a aquellos «espirituales», como por ejemplo Jakob Böhme o Swedenborg, que presentaban la misma facultad que un Avicena o Sohrawardi y que relataban un mismo acontecimiento: el del despertar del alma.[14] Éste ha sido el terreno en el que se han movido los estudios de Corbin: el terreno de la «naturaleza espiritual», el del «acontecimiento psíquico», el de la facultad visionaria y el de la imaginación activa. No se trata aquí de buscar identidades, entre Hildegard von Bingen y Avicena, por ejemplo, sino simplemente de abrirnos a un campo que no ha

sido explorado para la cultura medieval europea, contemplada siempre desde otros puntos de vista, por ejemplo en lo que al texto se refiere, desde las fuentes, desde la tradición textual, y en el caso que aquí nos ocupa, desde la concepción alegórica del mundo. Desde una postura muy diferente se situó Henry Corbin para leer los relatos visionarios de Avicena, aquellos que hacían referencia según él a la «aventura personal» del filósofo en lugar de exponer métodica y sistemáticamente su doctrina, recogida ya en los tratados teóricos. Según Corbin, los relatos de Avicena al igual que algunos textos de Sohrawardi relataron ese acontecimiento psíquico esencial que consiste en ese súbito despertar del alma, que desde ese mismo momento se siente extranjera al mundo y necesita imperiosamente su salida. Coincidente con ese despertar es la aparición del Guía, una figura que brota en la visión y que será el acompañante, el guía del alma en su viaje de retorno a su verdadera patria y a sus orígenes. Corbin entendió así las condiciones para el despertar del alma:

Hace falta una fuente de energía psíquica potente para que la actividad imaginadora [...] cree, fuera de las expresiones comunes y de simbolismos periclitados o intercambiables, un campo de libertad interior suficiente para que en él se manifieste la Imagen del Yo que preexiste a la condición terrena y que anticipa su sobreexistencia. El acontecimiento se producirá en una visión mental, un «sueño despierto», como precisan siempre nuestros «visionarios», en un estado intermedio «entre la vigilia y el sueño». Avicena y Sohrawardi se cuentan entre quienes tuvieron la fuerza de configurar su propio símbolo.[15]

Y lo entendió como un acontecimiento bien definido en la vida de la persona:

Por el contrario, entre los gnósticos, es principalmente a partir de la edad de cuarenta años, en el momento en que comienza a disminuir la actividad propia del cuerpo, cuando puede empezar a desarrollarse un estado espiritual al que el cambio derivado de la muerte no causará ni privación ni daño. Progresando en esta perspectiva en la que se precisan las condiciones y el sentido de la persona individual y de la sobreexistencia personal, parece que nos alejamos cada vez más de las condiciones que hacían que el alma debiera su individualidad a su unión con un cuerpo material.[16]

A este acontecimiento psíquico, que puede ser fechado en la biografía de una persona, es al que parece hacer referencia Hildegard von Bingen en su prólogo del *Scivias*, como, por lo demás, dan testimonio la mayoría de las místicas del siglo xiii, según hemos podido comprobar cuando los datos biográficos lo permiten.[17] El hecho de que Hildegard hable de ese acontecimiento como el suceso fundamental de su vida nos induce a situar su experiencia visionaria dentro de este marco de vivencia, y no por una ingenua creencia en su literalidad, sino porque se está haciendo referencia a algo que

sobrepasa los límites de una cultura concreta, en su caso, la de la exégesis alegórica del siglo xii. Henry Corbin concibe lo que resulta de dicho acontecimiento como un símbolo, al que opone con insistencia la noción de alegoría:

Como hemos dicho, los relatos sohravardianos y avicenianos presuponen esta preexistencia. No se trata de ningún modo de una «alegoría», pero, ¿cómo podría el alma tomar conciencia de su preexistencia a su condición terrestre de otro modo que mediante símbolos? ¿Y cómo podría hablar sin el discernimiento que permiten los símbolos? Desde que este presentimiento aflora en ella, una constelación de símbolos se configura, y le hace transparente y descifrable su condición presente: es el pájaro de las alas rotas, son los seres de luz, de belleza y dulzura.[18]

Con gran claridad especifica Corbin la floración simbólica como visualización de la propia alma cuando comenta el simbolismo del ala:

Pertenece aquí a la psicología de los símbolos verificar en qué condiciones se produce esta transparencia del alma a sí misma, del alma percibiéndose a sí misma bajo la forma de un ser alado. El simbolismo del ala se impone espontáneamente como un arquetipo, tal como lo muestra Platón; de ahí la frecuencia de sus repetidas apariciones. El pájaro está todavía al nivel de un símbolo, de Imagen por la que el alma se medita y se presiente a sí misma. Pero la visualización puede llegar a ser tan intensa y el alma puede transformarse tan íntegramente en visión, que el símbolo se desvanece en el brillo de la transparencia: es entonces su propia Imagen, su sí mismo, lo que el alma capta de repente, no ya bajo una especie simbólica, sino como visión directa e inmediata.[19]

Estas palabras de Corbin que surgen de la lectura de los relatos visionarios de Avicena, podría preceder la lectura de la primera visión del *Scivias*.[20] El ser alado, la figura sembrada de ojos, y la otra figura de edad infantil, todo ello envuelto en una intensa luminosidad, simboliza *con* ese despertar del alma, y de la transparencia que ésta ha adquirido para esos ojos, cuya potencia se ha multiplicado, porque no estamos hablando de una percepción sensorial, sino de la espiritual. Esa potencia de la mirada dirigida hacia la interioridad, hacia un espacio, que, en efecto, no pertenece al mundo físico, sino *in celestibus*, para utilizar la expresión de la visionaria. La hermenéutica de Henry Corbin alcanza su punto culminante a la hora de determinar la topología visionaria, es decir, cuando responde a la pregunta de dónde sucede la visión. Tanto en esta obra como en otras, Corbin ha desarrollado ampliamente la realidad de la tierra intermedia, de la geografía visionaria, el lugar del símbolo por excelencia, por su condición de ser un espíritu corporeizado y un cuerpo espiritualizado.[21] La aparición de la tierra

intermedia, que no es otra cosa que «el mundo convertido en objeto simbólico», sólo sucede en virtud de una transmutación, de un radical cambio en el modo de percepción motivado justamente por el acontecimiento del despertar del alma. Acerca de la realidad del mundo intermedio, Corbin dice:

Hablando de esta realidad plena y autónoma, podríamos también hablar de la *objetividad* del mundo de los símbolos, con la sola condición de no entender el término *objeto* como algo exterior a la conciencia natural del mundo sensible y físico. [...] La eclosión espontánea de los símbolos debe entenderse como algo que corresponde a una estructura psíquica fundamental, y que, por eso mismo, no saca a la luz formas arbitrarias y «fantasiosas», sino contenidos fundados e invariables, que corresponden a esa estructura permanente. No son, pues, simples proyecciones realizadas en el nivel «subjetivo» de la mente; descubren a la mente una región no menos «objetiva» que el mundo sensible.[22]

Es la realidad de esa «estructura permanente» en la vida psíquica la que permite aproximar a Hildegard von Bingen a Avicena o a Sohrawardi, y sus semejanzas son las que alertan acerca de la verdad de su experiencia. La visión es, esencialmente, una dramaturgia del alma. Emerge un mundo poblado de figuras, un mundo lleno de personas familiares, cuya realidad no tiene por qué ser estrictamente alegórica, en el sentido de personificación de concepto abstracto, sino que al hilo de la hermenéutica corbiniana es ése el primer «dato» del acontecimiento del despertar del alma:

A la prontitud filosófica para concebir lo universal, las esencias inteligibles, hace pareja a partir de ahora la capacidad imaginativa para representarse figuras concretas, para encontrarse con «personas». Una vez consumada la ruptura de nivel, el alma revela todas las presencias que la habitaban desde siempre sin que hubiera tenido, hasta ese momento, conciencia alguna de ello. El alma revela su secreto; se contempla y se cuenta como en búsqueda de los suyos, como presintiendo una familia de seres de luz que la atraen hacia un clima más allá de todos los climas conocidos hasta entonces.[23]

Para Hildegard no hay duda de que las virtudes que pueblan sus visiones nada tienen que ver con la personificación de la que habla la alegoría, pues como puso de manifiesto Christel Meier la noción de *virtus* en la abadesa no tiene que ver con la *areté*, sino con la *dínamis*, ya que dentro de la tradición del pseudo-Dionisio y de Escoto Eriúgena, de la que participaría Hildegard, las virtudes son fuerzas, apariciones de luz, al igual que los ángeles.[24]

El camino de la experiencia visionaria muestra un paisaje muy diferente del que nos ha enseñado la investigación centrada en la alegoría. Y sin embargo, quizá la diferencia no radique tanto en que nos situamos ante

perspectivas opuestas, como en que ambos caminos conducen a lugares diferentes porque se ocupan de aspectos diferentes de un mismo fenómeno, a saber, el fenómeno visionario y su elaboración escrita. Los estudios de Henry Corbin se ocupan del acontecimiento psíquico, propiamente hablando, de la experiencia, mientras que los estudios sobre la visión en Hildegard se han centrado sustancialmente en el texto, o sea, en su elaboración literaria. ¿Hasta qué punto no es posible conciliar la técnica alegórica con la experiencia visionaria? ¿Por qué el dominio de la técnica alegórica en Hildegard debe dejar al margen la realidad de la experiencia? La gran cultura latina de Hildegard hizo que elaborara sus símbolos con los instrumentos que le ofrecía su mundo, y ésos no eran otros que los proporcionados por la alegoresis, el tipo de exégesis adecuado para reconocer los significados espirituales. La obra profética de Hildegard no está ahí para mostrarnos su «aventura personal» (aunque también lo haga por añadidura), sino como insistentemente se ha repetido, para enseñar los misterios de la Iglesia. Sus visiones son *Lehrvisionen*, es decir, visiones pedagógicas, dentro de una cultura forjada en la imagen cuyos procesos y mecanismos están desvelando excelentes y recientes estudios.[25] Diez años tuvo que emplear Hildegard para escribir *Scivias*. Son diez años de trabajo que nada tienen que ver con la inspiración, sino con la lectura y la misma escritura, con el hallazgo de los modos y las formas de transmisión de aquello que había sido revelado. Esos modos y formas son históricos, tienen estilo, y proceden de la alegoresis. Pero detrás parece vislumbrarse algo que está más allá de la tradición conocida y asimilada, pues de otro modo resultaría difícil de explicar la gran potencia y riqueza de sus imágenes, totalmente alejada de la palidez alegórica, cuando ésta es eso, pura y simple alegoría, imagen arbitraria, elegida convencionalmente como una forma de expresión.

VII. Lectura de *Scivias* como una dramaturgia del alma

Mas en la zona de occidente no hice obra alguna,

pues estaba orientada hacia el mundo

Scivias, I, 4

La ausencia de una teoría de la imaginación en el Occidente europeo ha sido una de las causas por las que las experiencias visionarias han carecido de un marco de comprensión, y por tanto han sido relegadas al gabinete de curiosidades y rarezas. Las obras de los grandes visionarios de Occidente, como Hildegard von Bingen, Jacob Böhme, William Blake o Emanuel Swedenborg, han sido objeto de estudios muy profundos que, sin embargo, por lo general han soslayado justamente el fenómeno que les es más propio, esto es, el visionario. En la cultura europea, la imagen cae de un modo irremediable en el pozo de la irrealidad, sin que las tentativas por justificar su necesidad o salvar su realidad, como las de un teólogo como Ricardo de San Víctor o las del mismo Kant en una cultura ya secularizada, hayan podido lograrlo.[1] La sospecha que genera la imagen, se ha cultivado en el ámbito mismo de la espiritualidad tendente siempre a negar su valor en el despliegue de la aventura mística.[2] En el siglo xx algunos miembros del grupo Eranos, destinado a desentrañar el universo de los símbolos, se refirieron a las visiones.[3] Entre ellos, destaca Henry Corbin cuya obra proporciona una hermenéutica de la experiencia visionaria y de la imaginación, forjada a partir del contacto con textos iranios.[4] Fue necesario el viaje a tierras exóticas para encontrar la llave que permitiera abrir el cofre del tesoro. Irán, como el lugar de encrucijada entre el antiguo zoroastrismo, el neoplatonismo y el Islam chiita, le ofreció la posibilidad de comprender la realidad del mundo imaginal y angélico, presente en la cultura europea aunque huérfano de un discurso teórico. La hermenéutica corbiniana, construida desde una cultura exótica y para ella, reclama su aplicación en Occidente, lo que ya fue iniciado por el propio Corbin en sus estudios comparativos entre Swedenborg y la gnosis ismaelí.[5] La proyección de la hermenéutica de Corbin sobre textos como los de Hildegard von Bingen permite una nueva lectura de la obra de la visionaria del Rin, pues emerge un plano de sentido desconocido, frente a otro que es el que ha ocupado los múltiples estudios dedicados a sus visiones.[6] Si nos remitimos al *Scivias* de Hildegard[7], comprobaremos cómo no se trata simplemente de un tratado didáctico en el que las visiones son imágenes alegóricas con función

pedagógica (*Lehrvisionen*),[8] sino que junto a un indudable didactismo aflora una autenticidad de la experiencia visionaria que se muestra fundamentalmente en el hecho de que esta obra profética es además una dramaturgia del alma.[9] La obra encuentra su origen en un acontecimiento biográfico —«a la edad de cuarenta y dos años y siete meses», la edad del despertar del alma entre los gnósticos—, que la escritura glosó a lo largo de diez años, desde 1141 hasta 1151,[10] en una exégesis que es tanto del libro sagrado, desde el Génesis hasta el Apocalipsis, como del alma,[11] en una floración de imágenes cuya cualidad induce a hacerlas proceder de una tierra visionaria, y que además relatan una historia cuya estructura es análoga a los relatos visionarios de un Avicena o al *Relato del exilio de Occidente* de Sohrawardi.[12] Se abordará *Scivias* desde dos perspectivas: una que se referirá a la cualidad de las imágenes pues de ésta deriva la condición de visión y de experiencia, y otra que se adentrará en la historia relatada y que constituye propiamente la dramaturgia del alma.

1.

Las visiones de Hildegard von Bingen son visiones de luz. Una luz que ella se esfuerza por diferenciar en las distintas y múltiples cualidades en que la percibe. Ya en la carta a Guibert de Gembloux, su célebre confesión visionaria, habló de los dos tipos distintos de luz que vivían en su interioridad.[13] En la descripción de las visiones distingue intensidades y cualidades: el resplandor que ciega y que imposibilita cualquier visión a diferencia de otro esplendor sereno, o la luz que se asemeja a una llama, un vividísimo fulgor, o bien las centellas con su efecto centelleante. En casi todas las visiones predomina una luz de alborada, que se torna rojiza, rutilante, es decir, la luz propiamente visionaria, como también lo es la crepuscular, en la indeterminación de día y noche, y en su iluminación «otra» procedente de «otro mundo».[14] De entre las visiones cromáticas, prevalece sobre todo el rojo: el rojo de la aurora, de la alborada, y también el rojopúrpura de la sangre que mana del costado de Cristo.[15] En la segunda visión de la segunda parte (Lám. XI), el rojo del fuego se mezcla con el dorado y también con el azul, proporcionando una de las visiones cromáticas más intensas de todo Scivias:

Después vi una luz muy esplendorosa (*serenissimam lucem*) y, en ella, una forma humana del color del zafiro (*sapphirini coloris*), que ardía entera en un suave fuego rutilante (*rutilante igne*). Y esa esplendorosa luz inundaba todo el fuego rutilante, y el fuego rutilante, la esplendorosa luz; y la esplendorosa luz y el fuego rutilante inundaban toda la forma humana, siendo una sola luz en una sola fuerza y potencia.[16]

El artista que ilustró *Scivias* en el manuscrito de Rupertsberg, utilizó,

en muchas ocasiones, el oro como fondo, y también lo aplicó a los seres resplandecientes cuyas formas aparecen dibujadas por medio de líneas rojas, de modo que se obtiene un efecto semejante, por ejemplo, al de numerosas pinturas de Turfán, así como las miniaturas de algunos manuscritos de Shiraz: representación de la luz transfiguradora, «de las luces que vuelven a su origen o luces que descienden hacia la superficie de los objetos al encuentro de aquéllas, atrayéndolas fuera de los objetos en que se encuentran».[17] La primera visión de *Scivias* (Lám. IV) aparece como una explosión de luz en la que se perfilan figuras de especial textura:

Miré y vi un gran monte color de hierro. En su cima se sentaba un ser tan resplandeciente de luz (*tantae claritatis*) que su resplandor (*claritas*) me cegaba. En cada uno de sus costados se extendía una dulce sombra (*lenis umbra*) semejante a un ala de anchura y largura prodigiosas. Ante él, al pie mismo del monte, se alzaba una imagen llena de ojos todo alrededor, en la que me era imposible discernir forma humana alguna, por aquellos ojos; y delante de ella estaba la imagen de un niño, ataviado con una túnica pálida, pero con blanco calzado; sobre su cabeza descendía una claridad tan intensa, procedente de Aquel que estaba sentado en la cima del monte, que no fui capaz de mirar su rostro. Pero del que se sentaba en la cima del monte comenzaron a brotar multitud de centellas con vida propia (*multae uiuentes scintillae*), que revoloteaban muy suavemente alrededor de estas imágenes. Y en el mismo monte había pequeñas ventanas por las que asomaban cabezas humanas, pálidas unas y blancas las otras.[18]

La visión del Señor en la cima del monte que abre *Scivias*, se repite en la primera visión de la tercera parte de la obra en la que los efectos lumínicos están intensificados. Se trata del mismo Ser viviente dentro de un paisaje de gloria, que emerge ante una mirada cuya orientación se encuentra aquí explicitada como una mirada a oriente:

[...] yo miré hacia el oriente, y entonces allí vi una piedra de un solo bloque, de anchura y altura colosales; de hierro su color, flotaba sobre ella una nube blanca y, encima de ésta, había un trono real, redondo, en el que se sentaba un Ser viviente, inmerso en la luz de una prodigiosa gloria (*quidam uiuens lucidus mirabilis gloriae*), y de una claridad tal que no pude verlo con nitidez.[19]

El Ser viviente de la primera visión se encuentra acompañada de otras dos figuras: la figura sembrada de ojos y la figura infantil. Una peculiar textura se desprende de esta figura hecha de ojos, como también del señor de la montaña de cuyos costados se extendía «una dulce sombra». El carácter umbroso de las visiones de Hildegard, que nada tienen que ver con las tinieblas, alude a la naturaleza de reflejo, «de proyección de una silueta o de

un rostro en un espejo».[20] El hecho de que las formas de las visiones son proyecciones en espejo, se manifiesta claramente en la visión sexta de la primera parte, la visión de los ángeles, envuelta toda ella en un brillo fulgurante. Los rostros de las dos milicias de espíritus afloraban como «en el agua clara», es decir, como si estuvieran reflejados en el agua. En el pecho de estas milicias angélicas «resplandecía la imagen del Hijo del Hombre como en un espejo». La misma impresión especular se trató de reproducir en la miniatura ilustradora de la visión, en la que la relación del fondo con las figuras transmite esa sensación borrosa propia del espejo (Lám. XII).[21] Aunque quizá lo que más destaca en las descripciones visionarias sea el detalle y la precisión con la que se alude a las diversas texturas, por lo general contrastantes. Así en esta misma visión de los coros de los ángeles, lo acuoso de las dos primeras milicias contrasta con «el mármol blanco» de la tercera milicia en las cinco siguientes, como la rugosidad de la columna de la Palabra de Dios en la cuarta visión de la tercera parte, contrasta con la tersura de la columna de la Trinidad de la séptima visión de la tercera parte. La visión octava de la tercera parte, la descripción de las siete figuras identificadas como siete virtudes, alude a los colores de sus formas y vestiduras, y también al material de sus vestiduras, los ropajes de seda, proporcionando unas sensaciones de tacto, mezcladas hasta tal punto con las visiones, que transmiten una impresión de sinestesia, la propia de las percepciones con los sentidos interiores.[22]

Las visiones de Hildegard von Bingen son también audiciones de la voz que interpreta y comenta la visión. Pero las propias visiones son, en ocasiones, sonoras, como aquella de la monumental figura de mujer de la tercera visión de la segunda parte «de cuyo pecho brotaban músicas», o la última visión de *Scivias*, que es propiamente una audición: «Entonces vi un aire muy luminoso en el que escuché, oh maravilla, todas las músicas con todos los misterios [...]». Una expresión sinestésica, comparable con el «oigo la luz» del Tristán wagneriano se encuentra en la quinta visión de la segunda parte, cuando la descripción de la visión se interrumpe para dar entrada a una primera persona que relata una experiencia en el transcurso de la visión:

Pero mientras contemplaba todo esto, me sobrevino un gran temblor y caí, desvanecida, rostro en tierra, incapaz de hablar. He aquí que, entonces, un inmenso resplandor me tocó (*maximus splendor tetigit me*), como una mano, y recobré mis fuerzas y mi palabra.[23]

«Un resplandor me tocó»: la visión de la luz deja paso aquí al tacto de la luz. La sinestesia concede intensidad a las imágenes y su potencia deriva de una vida, que nada tiene que ver con la palidez mortecina de las alegorías.[24]

La luz, pura transparencia, se encuentra junto a las tinieblas que son de

una gran densidad. La visión primera que inicia la segunda parte, «La Palabra encarnada», presenta una alternancia de luces y tinieblas, así como un combate que termina con el ahuyentamiento de las tinieblas. Comienza con la Creación, que en la miniatura se resolvió según el esquema iconográfico de los seis medallones correspondientes a los seis días (Lám. XIII),[25] para concluir con la formación del primer hombre:

[...] vi como un lucidísimo fuego inabarcable, inextinguible, viviente todo y todo vida (*uidi quasi lucidissimum ignem incomprehensibilem, inexstinguibilem, totum uiuentem*); albergaba en su interior, tan inseparable de él como las entrañas del hombre, una llama celeste (*flammam aerii coloris habentem*) que, con un ligero soplo, intensamente ardía. Entonces vi que esta llama, destellando (*fulminans*), se tornó incandescente. Y he aquí que, de pronto, surgió un aire oscuro y redondo, de gran magnitud; la llama, encima de él, lo forjaba: a cada golpe le hacía despedir una centella hasta que el aire se consolidó, y el cielo y la tierra resplandecieron, plenamente fundados. Después la misma llama, unida al fuego y su ardor, se extendió hacia una pequeña masa de tierra cenagosa que yacía en el fondo del aire: la calentó hasta transformarla en carne y sangre y, al soplar sobre ella, se irguió un hombre vivo. Hecho esto, el lucidísimo fuego, a través de la llama que, con un ligero soplo, intensamente ardía, dio al hombre una blanca flor, que pendía de la llama como de la hierba el rocío, y cuya fragancia sintió, en verdad, la nariz del hombre, pero ni la saboreó su boca ni sus manos la tocaron y, así, apartándose, se precipitó en unas lóbregas tinieblas (*densissimas tenebras*) de las que ya no pudo alzarse.[26]

El «lucidísimo fuego» se resuelve en la miniatura según la misma imagen de oro y líneas rojas con el centro azul que ocupará toda la visión siguiente (La Trinidad, II, 2, Lám. XI). La caída del primer hombre, de Adán, sucede por este superficial contacto con la flor blanca, la obediencia en la interpretación que sigue a la visión, y que se significa por la ausencia de los sentidos del gusto y del tacto. Las tinieblas inundan la visión, que en la miniatura ocupan toda la franja central. De pronto, las tinieblas se iluminan con resplandecientes estrellas:

Las tinieblas crecieron, dilatándose más y más en el aire. Entonces aparecieron en estas tinieblas tres inmensas estrellas, en su fulgor entrelazadas; y, enseguida, otras muchas, grandes y pequeñas, centelleando con vívido resplandor (*magnae plurimo splendore fulgentes*); y luego, una extraordinaria estrella que con su prodigiosa claridad relumbraba, dirigiendo su esplendor hacia la llama. Pero he aquí que en la tierra despuntó un halo como alborada (*fulgor velut aurora*), en cuya hondura se sumió, milagrosamente, la llama, sin separarse del lucidísimo fuego. Y así, en ese fulgor de alborada se encendió la Suprema Voluntad.[27]

La aparición de las estrellas, identificadas las tres primeras con los profetas, Abraham, Isaac, Jacob, y la cuarta con Juan Bautista, anuncian el «halo como alborada», lo que seguidamente será identificado como «hombre de luz». Con todo, antes de la visión del «hombre de luz» hay una interrupción en la que habla la primera persona de la visionaria:

Y aunque quise contemplar con mayor esmero este encendimiento de la Voluntad, el sello del secreto cubrió mi visión; luego oí una voz que me decía desde el Cielo: «No podrás ver, de este misterio, más de cuanto te sea concedido por el milagro de la fe (*miraculum credendi*)».[28]

Sólo la fe permite la visión.[29] Se accede al momento supremo:

Entonces vi surgir, de aquel fulgor de alborada, un Hombre muy luminoso (*serenissimum hominem*) que irradió Su claridad sobre las tinieblas, pero éstas lo rechazaron; así que, arrebolado en sangre y blanco de palidez, se reviró contra ellas, ahuyentándolas su embate con tal fuerza, que el hombre que en ellas yacía, tocado por Él, se revistió de luz, y levantado, salió de allí. Y, luego, el Hombre luminoso (*serenus homo*) surgido de la alborada (*qui de praedicta aurora egressus est*), apareciendo con una claridad imposible de expresar con lengua humana, ascendió a la insondable altura de la infinita gloria, donde fulguraba prodigiosamente, en la sazón de su desbordante lozanía, sahumado de maravillosos aromas.[30]

Aquí concluye la visión. Con ella Hildegard ha penetrado en el misterio de la creación según el Génesis y según el principio del cuarto evangelio, el de la palabra encarnada. Pero la comprensión del texto, no a través de la exégesis alegórica sino de la experiencia visionaria, no remite sólo al acontecimiento exterior sino también al interior.[31] La correspondencia entre distintos planos de realidad es propia de la comprensión simbólica de la que participa Hildegard. Si en la mística sufí los distintos profetas, en concreto los siete profetas, corresponden a distintos estados espirituales,[32] también en *Scivias* de Hildegard puede encontrarse un plano de sentido que se refiere a la interioridad de la visionaria. En esta misma visión, la voz que viene del fuego viviente le dice que «en ti siembro Mi luz» (*sed tantum tacta lumine meo*). El Hombre luminoso[33] es el Hijo de Dios, pero también es su propia alma liberada de las tinieblas, su propia alma en busca del cuerpo de luz.

2.

En *Scivias* se encuentra un relato del alma susceptible de ser comparado con el *Relato del exilio de Occidente* de Sohrawardi, y por el cual esta obra profética puede ser leída como una dramaturgia del alma. Se trata de una narración que sigue a la cuarta visión de la Iª parte titulada «El hombre en su tabernáculo». La visión se refiere a la recepción del alma en el cuerpo

carnal. Comienza con la visión del «esplendor inmenso» de forma cuadrangular sembrada de ojos como la figura de la primera visión, *scientia Dei*, que alberga en su interior un «halo de fulgor purpúreo». En la miniatura que ilustra la visión (Lám. II) sale del halo una franja dorada que desciende hasta la forma humana que se encuentra en el útero de una mujer yaciente, por encima de la que aparecen los hombres portadores de ánforas llenas de leche para fabricar queso. La animación de la forma humana sucede porque recibe al alma que tiene la forma de «esfera de fuego».[34] En la visión se dice que «una multitud de torbellinos invadía otra esfera semejante que permanecía en un cuerpo, y la inclinaba hacia la tierra. Pero la esfera, recobrada su fuerza, irguiéndose con valentía resistió vigorosamente el embate y dijo entre gemidos [...]». Lo que dijo este alma con forma de esfera es el relato que narra su aventura. Hasta esta visión cuarta sólo se ha oído la Voz del Ser resplandeciente de luz sobre la montaña. Ahora, en cambio, la visión se encuentra sucedida por la voz del alma que se lamenta contando una historia que la miniatura reprodujo en la parte derecha y según un esquema de composición narrativo en cinco registros que se van sucediendo en una línea ascendente de abajo a arriba, contraria a la parte izquierda de la miniatura en la que el esplendor de luz y su halo marcaban un ritmo descendente hasta la forma humana encerrada en el útero de la mujer.[35] La historia relatada por el alma en forma de lamento se prolonga a lo largo de ocho capítulos en los que tiene lugar el movimiento ascendente del alma en búsqueda de la luz que la opacidad del cuerpo impide ver. Se trata del retorno al hogar del alma exiliada en un mundo que le es extraño.

Una repentina conciencia ilumina al alma que se ve a sí misma como «peregrina» (*peregrina*) que va «por el camino del error» (*in via erroris*).[36] Lamenta el error que le ha conducido hasta un lugar que es el aquilón, en vez de «tener un tabernáculo adornado con cinco piedras cuadradas, luminosas, más que el sol y las estrellas», un tabernáculo en el que «el topacio debía de ser su fundamento, y todas las gemas su estructura; sus escalinatas de cristal, y su atrio cubierto de oro». Pero en vez de ser «la consorte de los ángeles», el tabernáculo, cuando comprendió que podía «mirar todos los caminos, se orientó hacia el Aquilón». En el simbolismo de los puntos cardinales, el norte aparece en la obra de Hildegard, al igual que en la mitología germánica, como un lugar infernal, y carece de la orientación ascensional con la que se presenta en los textos místicos sufís comentados por Corbin.[37] El norte es la prisión: «Allí fui capturada y despojada de mis ojos, y del gozo de la ciencia, y mi túnica toda desgarrada». Es el «lugar extraño» (*alienum locum*), allí donde el alma recibe la tortura:

Quienes me habían capturado me golpearon con sus puños, y hube de

comer con los cerdos. Y enviándome a un páramo, me dieron de alimento unas hierbas muy amargas, untadas con miel. Luego, colocándome en un lagar, gran quebranto me infligieron. Después me arrancaron mis vestidos, y tras hacerme muchas heridas, me soltaron como ciervo ante una jauría: rabiosos y venenosos reptiles, serpientes, escorpiones, víboras y otros semejantes me persiguieron hasta apresarme. Me clavaron sus colmillos y aguijones, hasta empaparme toda con sus venenos, con tal furia que adolecí.[38]

Los tres primeros registros de la parte derecha de la miniatura muestran las torturas entre las que destaca la mordedura de los reptiles, pues como se sostiene en el *Fisiólogo* la serpiente sólo muerde al hombre antiguo.[39] El alma cautiva de los seres inferiores y malignos corresponde al segundo estado, que es el del alma crítica, o conciencia.[40] La incertidumbre y las dudas del alma se significan claramente en el texto que, a diferencia de la miniatura, no hace derivar la tortura de los enemigos exteriores sino de su propia interioridad.[41] Entre los lamentos se invoca a la madre Sión que no podrá oír su voz «por el estrépito de las aguas rugientes» alzado por la aciaga Babilonia. A continuación, el alma dice dirigirse por un estrecho sendero y esconderse en una pequeña cueva de espaldas al norte. El llanto inunda el dolor, las cicatrices y las heridas. «Un suavísimo aroma» anima al alma a encaminarse «a una altura en la que mis enemigos no pudieran encontrarme». En el cuarto registro de la miniatura aparece el alma con forma humana ascendiendo la montaña. Los obstáculos se multiplican: los enemigos «extendieron ante mí un mar tan embravecido que no pude atravesarlo» con un puente tan estrecho «que no me atreví a pasar sobre él».[42] «Y en la orilla de este mar surgió una alta sierra tan llena de picachos, que me fue imposible cruzarla.» El alma comienza de nuevo los lamentos sintiéndose abandonada. De todos modos, algo se ha transformado «por la dulzura de mi madre, percibida poco antes». Un sentimiento de fuerza le permite la elección del camino adecuado, que no puede ser otro más que el camino a oriente:

Pero, por esa dulzura de mi madre, percibida poco antes, me sentía ahora tan fuerte, que me encaminé hacia oriente (*quod me ad orientem uerti*) y comencé a marchar por aquel estrecho sendero.[43]

A diferencia del norte, el oriente posee en el *Scivias* el mismo simbolismo que en los relatos de Avicena o Sohrawardi.[44] Es el oriente que no puede ser localizado en el atlas. Cuando el alma alcanza conciencia de su ángel y del mundo del ángel que es el oriente, puede entonces realizar su éxodo de occidente, es decir, puede realizar su trascendencia con respecto al cosmos. Al tomar conciencia de esa trascendencia el alma se libera del cosmos. La enseñanza de Avicena que la hermenéutica de Henry Corbin hace presente ilumina esta decisión del alma convirtiéndola en el eje de la aventura.

La dirección del alma desde el cautiverio a oriente anuncia su liberación y el encuentro del cuerpo de luz.

El camino a oriente se presenta lleno de obstáculos, con «matas espinosas, zarzas» que apenas la dejan avanzar. Por fin alcanza la cumbre del monte y en el momento en que comienza el descenso al valle reaparecen los antiguos enemigos: las serpientes, los escorpiones y otros reptiles, «lanzando sus silbidos sobre mí». La invocación a la madre, tiene como resultado la transformación del alma en ser angélico al recibir las alas. Se abre un segundo capítulo para introducir las palabras de la madre:

«¡Oh hija mía, corre! Ya tienes alas para volar, mira que te las ha entregado el Dador supremo, a Quien nadie puede hacer frente. ¡Rápido, vuela presurosa sobre la adversidad!» Y yo, reconfortada por tanto consuelo, tomé aquellas alas y volé rápidamente, dejando atrás aquellas fieras venenosas y mortíferas.[45]

En el quinto registro de la miniatura el alma aparece como ángel con alas junto al tabernáculo que el artista resolvió con el oro y rojo empleado para representar al Ser Viviente de la primera visión, a la ciencia de Dios de esta misma visión, o al hombre de luz de la primera visión de la segunda parte. En un tercer capítulo el alma alcanza el tabernáculo donde realizará las «obras de luz, cuando antes las había hecho de tinieblas» (*opera claritatis feci, cum prius opera tenebrarum fecissem*). La liberación de la luz se concibe como la construcción del templo.[46] A cada punto cardinal del tabernáculo corresponde un elemento arquitectónico y un ritual litúrgico:

En la zona norte (*ad septemtrionem*) del tabernáculo instalé una columna de hierro sin pulimentar, de la que colgué abanicos de distintas plumas, que se mecían aquí y allá. Encontré maná y comí. En la zona oriental (*ad orientem*) edifiqué una muralla con piedras cuadradas. Y encendiendo allí un fuego, bebí un vino perfumado con mirra, y mosto. En la parte que mira al mediodía (*ad meridiem*) levanté una torre de piedras cuadradas de la que colgué escudos de color bermejo, y en sus ventanas coloqué trompetas de marfil. En el centro de esa torre derramé miel y preparé con ella y con hierbas aromáticas un bálsamo maravilloso, cuyo magnífico olor se extendió por todo el tabernáculo. Mas en la zona de occidente no hice obra alguna, pues estaba orientada hacia el mundo (*Ad occidentem uero nullum opus posui, quia pars illa ad saeculum uersa erat*).[47]

En este pasaje el occidente, al igual que en el relato de Sohrawardi interpretado por Henry Corbin, está asociado al mundo, y por tanto queda vacío de obra pues nada tiene que ver con la luz, sino sólo con la materia. Es la cripta cósmica. En la miniatura el alma vuelve a aparecer representada en el interior del tabernáculo, ahora como una figura masculina vestida de verde y

con tonsura, lo que permite interpretarlo como una figura sacerdotal al servicio de la novia que es la Iglesia, pues la torre con escudos es comparada con la novia en el Cantar de los Cantares (4,4).[48] La forma de resolución de la columna la relaciona con la representación del Santo Sepulcro de la Jerusalén celestial en una miniatura coetánea, lo cual vincula este tabernáculo con la Jerusalén celestial más que con la tienda de la alianza del Antiguo Testamento.[49] En todo caso, la correspondencia entre tabernáculo y cuerpo se manifiesta en el pasaje que se encuentra en el capítulo siguiente (4) en que otra alma se lamenta diciendo: «Soy el aliento vivo en el hombre, insuflado en el tabernáculo de la médula, de las venas, de los huesos y de la carne [...]». Una nueva miniatura viene a ilustrar este pasaje en el que el alma lucha contra las apetencias de la carne. Los lamentos se prolongan a lo largo de otros tres capítulos, para concluir esta historia en el capítulo 8 con el «Lamento del alma que temerosa sale de su tabernáculo», que mereció otra miniatura (Fig. 1), en la que una forma humana sale por la boca de una mujer yaciente, mientras «espíritus de luz y sombras, que habían sido sus compañeros, conforme a los rumbos de su vida, en su morada; esperaban su desenlace para, una vez desligada, llevársela con ellos». Desde un punto de vista plástico las dos mujeres yacientes, la primera con la forma humana en el útero y esta segunda con la forma humana saliendo de la boca, inician y concluyen circularmente la historia.[50]



Fig.1: Fol. 25. Scivias I, 4 (W).

La proyección de la hermenéutica de Henry Corbin sobre esta historia ha permitido leerla como el relato de la aventura del alma que lucha por alcanzar su propia visión. La liberación de la prisión es la liberación del cuerpo cuya opacidad impide ver la luz. Esta aventura del Graal no constituye,

a mi modo de ver, un episodio aislado en *Scivias*. Por el contrario, creo que todo *Scivias* podría leerse en la clave del alma en busca de la luz, y por tanto como un acontecimiento del alma de la visionaria. En efecto, la breve historia del alma con sus obras de luz en el tabernáculo puede compararse con la construcción del edificio de salvación que ocupa la tercera parte de *Scivias*.[51] Esta tercera parte comienza con la visión en oriente del Ser viviente sentado en el trono. De nuevo aparece la contraposición entre oriente y el Aquilón, el norte, y el ennegrecimiento y caída de las estrellas que en lugar de dirigir su mirada hacia el Ser luminoso, la apartan para orientarla hacia el norte[52]. Después de esto, la visionaria no oye simplemente la voz del Ser viviente, sino que se entabla un diálogo, una conversación íntima, en definitiva, una oración, que, como señalara Henry Corbin, constituye el acto culminante de la imaginación creadora, pues en la oración están concentradas todas las potencias del corazón:

Y escuché a Aquel que estaba sentado en el trono diciéndome: «Escribe lo que ves y oyes». Con la ciencia interior de esta visión (*de interiori scientia eiusdem uisionis*) respondí: «Te lo ruego, Señor mío, pon la palabra de luz en mi boca para que pueda revelar diáfanamente esta mística. No me abandones, afiánzame en la alborada de Tu justicia, en la que se manifestó tu Hijo. Ilústrame, enséñame la senda, dame la voz para contar el antiguo designio divino que dispusiste en Tu corazón, como quisiste que Tu Hijo se encarnara haciéndose hombre en el tiempo, pues ya antes de la Creación decidiste, en Tu pureza y en el fuego de la Paloma, el Espíritu Santo, que Tu Hijo prodigiosamente amaneciera como Sol esplendoroso al rayar el alba de la virginidad, revestido verdaderamente de humanidad, tomando forma de hombre por la causa de los hombres».

De nuevo escuché que me decía: «¡Qué hermosos son tus ojos al cantar lo divino: cuando nace la alborada por designio supremo!». Y con la ciencia de la visión volví a responder: «En lo hondo de mi alma me veo como ceniza de cenicienta escoria, tamo que el viento lleva; heme aquí, pues, sentada, temblando cual pluma en la penumbra; pero no me arrojes como a peregrina de la tierra de los vivos, mira que con gran denuedo me consagro a esta visión (*in magno sudore laboro in hac uisione*); y por esta mezquindad, este necio sentir de la carne mía, tengo mi tabernáculo por ínfimo y despreciable [...][53]

Entre el Ser viviente envuelto en luz de la visión y la visionaria tiene lugar el encuentro verificado a través de la palabra «como la expresión de un modo de ser, un medio de existir y de hacer existir, es decir, de hacer aparecer».[54] Son palabras de amor las que le dirige el Ser a la visionaria («¡Qué hermosos son tus ojos...!») que «trabaja con sudor en la visión», originada en la cima del corazón, que es el espejo en donde se refleja el ser

divino. «Encendido de amor por mi espejo...» (*in ardente amore speculi mei*) dice la Voz, exhortando a la escritura (III, 8). La cima del corazón se muestra como la cima de la montaña, según iniciaba *Scivias*. Como indicara Ricardo de San Víctor, la revelación se produce en la montaña, pues paradójicamente al subir por encima de sí mismo, tiene lugar el conocimiento de sí.[55] «Conócete a ti mismo y conocerás a tu Señor»:[56] no es otro el contenido de la visión del Ser viviente en la cima de la montaña (Iª parte, 1ª visión) y en el trono de gloria (IIIª parte, 1ª visión). En estas visiones se produce el misterio de la bi-unidad, la aparición de la contrapartida celeste, la configuración del propio símbolo, el ángel o el ser de luz, que en el texto de Hildegard es identificado con Dios, el Creador. El encuentro no lleva a la terrible confusión de pensar que tú eres Aquel al que conoces,[57] sino que la visionaria se sigue reconociendo como «ceniza de cenicienta escoria», con su «tabernáculo ínfimo y despreciable», aunque sí como secreto de Aquel al que conoce (7). La siguiente visión introduce a la visionaria en el denominado edificio de la salvación.[58] La visión continúa proporcionando las medidas del edificio. Si nos detenemos en la configuración general del edificio destaca la unión de lo que puede considerarse «obra de luz», esto es, «la parte luminosa de la muralla» y la «obra de tinieblas» que correspondería a la trabazón de las piedras, según las expresiones empleadas por el alma al entrar en el tabernáculo de la cuarta visión de la primera parte. En la exégesis de la visión, los dos elementos de la muralla se relacionan con la «ciencia especulativa de la elección entre las dos causas», «los dos senderos», «el bien y el mal». También se desvela el simbolismo de la orientación del edificio, asociándose el ángulo oriental al nacimiento del Hijo de Dios; el occidental, a su llegada al mundo hacia el ocaso de los tiempos; el septentrional, al engaño del demonio al primer hombre; y el ángulo meridional, con la restauración de la caída del género humano. Cada uno de estos ángulos alberga un elemento arquitectónico, lo que se va desplegando en las visiones sucesivas (tercera a novena visión). La visión del Hijo de Dios en oriente se describe en la décima visión, en la que el Ser luminoso aparece acompañado de un joven vestido con túnica púrpura. En la columna de la salvación de la octava visión se ve un camino ascendente a modo de escalinata por el que suben y bajan las virtudes «cargando piedras para su obra». En la tercera visión, la de la Torre de la Premonición se muestran cinco imágenes que son cinco virtudes divinas de las que se dice que «con ellas será plenamente construida la Jerusalén celestial». La visionaria oye las voces de las virtudes, instauradoras de una polifonía que rompe con la monodia predominante a lo largo de toda la obra. Lejos de ser personificaciones de conceptos, las virtudes son la multiplicidad de figuras que de pronto pueblan el alma de la visionaria, pues la noción de *virtus* de la

abadesa arraiga en la tradición del pseudo-Dionisio y de Escoto Eriúgena según la que las virtudes son fuerzas (*dynamis* y no *areté*), apariciones de luz, semejantes a los propios ángeles.[59] Dos visiones apocalípticas y una última visión sonora de la Gloria concluyen *Scivias*.

En *Scivias* se conjugan y combinan una obra teórica, de comprensión de los misterios cristianos, ahí donde se concentra el aparato doctrinario y didáctico, y una experiencia visionaria que es la que concede vida y potencia a las imágenes. La hermenéutica de Henry Corbin ha destacado aspectos que, de otro modo, habrían quedado sepultados por las exposiciones doctrinarias. Esos aspectos muestran *Scivias* como una obra en que la visión es el resultado de un acontecimiento espiritual, de un despertar del alma que narra su aventura como la de la búsqueda y encuentro de la luz.

VIII. Max Ernst o la liberación de las imágenes

Quand Max Ernst vint [...] il apportait avec lui les morceaux irreconstituables du labyrinthe. […] Une pluie diluviale, douce et certaine, comme le crepuscule, commançait à tomber.

André Breton,

Le surréalisme et la peinture

Ses yeux sont dans un mur

Et son visage est leur lourde parure.

Paul Éluard,

Max Ernst

Su cabello blanco, su mirada, que parece ver a través de la materia opaca —la recuerdo, en un fugaz encuentro, en una tarde lluviosa junto al Sena— son, con sus manos de cristal de roca, la misma raíz del surrealismo.

Juan Eduardo Cirlot,

Max Ernst (1967)

En el siglo xx ha sido el surrealismo el movimiento artístico que con mayor convicción se ha ocupado de las imágenes y de la imaginación como la fuente del misterio. Como escribía René Magritte a Henry Corbin, entusiasmado después de la lectura de un texto acerca de los relatos visionarios de Avicena, es el misterio el que ilumina el conocimiento.[1] La extraordinaria liberación de imágenes tanto literarias como plásticas a la que se dedicaron los artistas surrealistas descubre un universo que guarda analogías con los símbolos florecidos en las visiones de una Hildegard von Bingen. En ambos casos, la aparición de la imagen es entendida como un acontecimiento espiritual de primer orden frente, en cambio, a las tendencias apofáticas de la mística y de la abstracción estética que niegan su valor, la entienden como un estadio a superar, y la sacrifican en aras a un vacío y a una nada que se conciben propiamente como la auténtica realidad.[2] El peligro de la

imagen como engaño e ilusión fenoménica ya fue advertido por san Agustín que, con todo, aceptaba la explosión de las imágenes símbolo como don de Dios, como en el caso de Juan de Patmos y su Apocalipsis, aun cuando considerara la visión intelectual y contemplativa, esto es, sin imágenes, indudablemente superior.[3] La extraordinaria valoración de la imagen en la filosofía irania y en la mística sufí condujeron la hermenéutica de Henry Corbin que reconoció en Occidente a aquellos que, como Böhme o Swedenborg, pertenecieron a esta familia de espirituales, por mucho que en la civilización occidental no se hubiera desplegado una teoría de la imaginación en la que las imágenes no fueran dependientes del mundo sensible, ni tampoco se hubiera abierto a la realidad del por él denominado *mundus imaginalis*.[4] En la tierra visionaria, entre el cielo y la tierra, las imágenes constituían la mediación necesaria para alcanzar un más allá invisible transparentando con sus formas y colores lo puramente inteligible. La cualidad trascendente de la imagen impera en la experiencia visionaria de Hildegard y su solidificación a través de las miniaturas no tiene otra función que abrir al espectador a una realidad sagrada a la que no es posible acceder con los sentidos sensibles, sino sólo mediante una elaboración meditativa de las mismas en el espacio de la interioridad. En el surrealismo, el sentimiento antirreligioso y profundamente inmanente de las cosas, y con él su persistente negación de un más allá, no anula el valor de la imagen, sino que lo recupera como el único medio de apertura del horizonte de lo real. El materialismo que sólo acepta como real aquello percibido por los sentidos exteriores y por tanto físicamente existente, se ve atacado de raíz por el reconocimiento de un espíritu cuya vida se realiza a través de la imaginación y en que las imágenes se ubican en la inmediatez de un «aquí». La escritura y la obra plástica del artista surrealista Max Ernst animan a situarlo junto a Hildegard von Bingen: por su propio testimonio autobiográfico en que se narra la visión como acontecimiento al tiempo que se descubren las técnicas que pueden forzar la emergencia de las imágenes. Asimismo Max Ernst descubre con el lenguaje de nuestra época en qué consiste la experiencia visionaria y su relación con la creación artística según una idea destructora del mito romántico. Hace de la visión interior un manifiesto estético y el fundamento para la construcción de un nuevo mundo que brota en los intersticios del cotidiano.

1.

En los escritos de Max Ernst el descubrimiento del *collage* se entiende como una experiencia visionaria. El acontecimiento tuvo lugar un día lluvioso del año 1919 en Colonia:

En efecto, un día lluvioso de este año, en Colonia, atrae su atención el

catálogo de un proveedor de artículos escolares. En él figuran anuncios de maquetas referentes a toda clase de disciplinas: matemáticas, geométricas, antropológicas, zoológicas, botánicas, anatómicas, mineralógicas, paleontológicas, etc. Elementos de tan diversa naturaleza que el absurdo que derivaba de su acumulación perturba la mirada y los sentidos de Max Ernst; suscita alucinaciones y otorga a los objetos representados sentidos nuevos que cambian rápidamente. Max Ernst siente que sus «facultades visionarias» se han acrecentado tan súbitamente que ve aparecer sobre un fondo inesperado a los objetos que acababan de nacer. Bastaba un poco de color o unos lineamientos, un horizonte, un desierto, un suelo o cualquier otra cosa para fijar aquel nuevo fondo. Así quedaba fijada la alucinación de Max. Era preciso ahora interpretar, con la ayuda de algunas palabras o frases, los resultados de tales alucinaciones. Por ejemplo: «La medianoche avanza sobre las nubes. El ave del día vuela, invisible, sobre la medianoche. Algo más arriba que el ave de la mañana habita el éter, flotan muros y tejados.» — «Sobre la piedra de trueno resuena la hermosa piel del tambor-honda, inconsciente, en el espacio silencioso.» — «A partir del momento en que llegan a la mitad de su crecimiento las mujeres son concienzudamente envenenadas — están tendidas en el interior de las botellas.» «El coche que ponemos de moda este año se divierte amamantando a los cazones.» — «El ojo humano está bordado de lágrimas batávicas, de aire cuajado y de nieve salada [...]».[5]

Un material científico muy diverso —matemáticas, geometría, antropología, zoología, botánica, anatomía, mineralogía, paleontología, etc.— calificado por Ernst como «absurdo» justamente por su diversidad y acumulación, le provoca alucinaciones consistentes en el cambio de sentido de los objetos representados. Las representaciones parecen entrar en un movimiento muy fecundo, pues producen nacimientos insospechados. Las facultades visionarias se intensifican de tal modo que sólo es necesario fijar un fondo a base de un poco de color, un horizonte, un desierto, para situar los nuevos objetos, las nuevas imágenes. Como el Adán de la creación, se trata ya sólo de conceder nombres a los nuevos seres, lo que en el artista resultan ser frases poéticas, también absurdas, y muy plásticas. La advertencia de un extraordinario incremento de las facultades visionarias por la mezcla del material inducirán a Ernst a realizar obras fundadas en esta mezcla para que de ella emerja la «nueva realidad». En ese mismo año 1919 Ernst realiza sus primeros *collages*. Como ha señalado Werner Spies, el *collage* determina toda la estética de Max Ernst y va mucho más allá de la función adjudicada al *papier collé* por el cubismo.[6] Pero antes de proseguir con la técnica del *collage* y el modo en que desencadena la imaginación, hay que aludir a la segunda experiencia visionaria que se encuentra detrás del despliegue creador de este

artista surrealista. De esta segunda experiencia que supuso el descubrimiento del *frottage* existen dos versiones. La primera, como la anterior, forma parte de sus notas biográficas. Situada en el año 1925 bajo la rúbrica de *Un parquet usé*, el pasaje dice lo siguiente:

Max pasa sus vacaciones en Pornic, pequeña localidad playera en la costa bretona. Ahí, ante un *parquet* gastado, intuye lo que será la técnica del *frottage*. Así nace *Historia natural*, que publicará al año siguiente Jeanne Bucher. Arp lo prologa y Éluard formula la pregunta: «¿El espejo ha perdido sus ilusiones o es el universo libre de su opacidad?». Max prosigue: «Liberándose de su opacidad el universo se funde con el hombre. Ésta es la vocación del hombre: liberarse de su ceguera». La técnica del *frottage* no es sino el medio de llevar las facultades alucinatorias del espíritu hasta un grado tal que las «visiones» se impongan en ellas automáticamente; es un medio de liberarse de la ceguera.[7]

La textura de los objetos trasladada por frotamiento al nuevo soporte constituirá otra de las técnicas cuya función fundamental consiste en despertar la visión, en provocar las facultades alucinatorias. En este pasaje, ceguera y visión se encuentran combinadas para aludir por paradoja a la auténtica visión que no es otra que la visión espiritual, mientras que la física no puede entenderse sino como ceguera. La segunda versión, más amplia, se encuentra en *Au-dèla de la peinture* de 1936. Después de comentar un pasaje del T*ratado de la pintura* de Leonardo, el referido a la mancha de los muros y sus transformaciones a través de la imaginación, Ernst da entrada al relato que ahora tiene una fecha precisa:

El 10 de agosto de 1925, una insoportable obsesión visual me llevó a descubrir los medios que me han permitido poner ampliamente en práctica esta lección de Leonardo. Partiendo de un recuerdo de infancia, que ya he relatado anteriormente, en el curso del cual un tablero de falsa caoba, situado frente a mi cama, había desempeñado el papel de provocador óptico de una visión de duermevela, y encontrándome, en un día lluvioso, en un hotel a orillas del mar, me sorprendió la impresión que ejercía sobre mi mirada irritada el suelo, cuyas ranuras se habían acentuado a causa de innumerables lavados. Decidí entonces interrogar al simbolismo de aquella obsesión, y, para ayudar a mis facultades meditativas y alucinatorias, saqué de los tablones del suelo una serie de dibujos, colocando sobre ellos, al azar, unas hojas de papel que froté con el lápiz. Mirando atentamente los dibujos así obtenidos, las partes sombrías y las de suave penumbra, me sorprendió la intensificación súbita de mis facultades visionarias y la sucesión alucinante de imágenes contradictorias, que se superponían entre sí con la persistencia y la rapidez que caracterizan a los recuerdos amorosos.

Despertada y maravillada mi curiosidad, pasé a interrogar indiferentemente, valiéndose del mismo medio, a toda clase de materias que pudiesen encontrarse en mi campo visual: hojas y sus nerviaciones, los bordes deshilachados de una tela de saco, las pinceladas de una pintura «moderna», un hilo desenrollado de bobina, etc. Mis ojos vieron entonces cabezas humanas, animales diversos, una batalla que termina en amor *[la novia del viento]*, rocas, el mar y la noche, terremotos, la esfinge en su cuadro, unas mesitas en torno a la tierra, la paleta de César, falsas posiciones, un chal con flores de escarcha, las pampas. [...]

Reuní bajo el título de *Historia natural* los primeros resultados obtenidos mediante el procedimiento del *frottage*, desde *El mar y la lluvia*, hasta *Eva, la única que nos queda*.[8]



Fig. 1: Collage con fotografía y gouache. La inmortalidad de Buonarotti o dadafex maximus. 1920 (colección Arnold H. Crane, Chicago).

Desencadenada la facultad visionaria, imágenes contradictorias, superpuestas, se suceden y sustituyen unas a otras. Max Ernst asiste atónito a esta nueva visión que, como la de seis años antes, sucede un día protagonizado por la lluvia. La fiel anotación de la circunstancia climatológica sugiere una asociación inconsciente entre inspiración/revelación y gotas de lluvia,[9] como por su parte André Breton relacionaba la llegada de Max Ernst con la caída de una «lluvia diluvial», «suave y cierta como el crepúsculo», separadora de un tiempo anterior de otro posterior.[10] En el texto que sigue al pasaje del descubrimiento del *frottage* titulado «De 1925 a nos jours», Max Ernst se presenta a sí mismo como un visionario (Fig. 1) para concluir con dos párrafos decisivos en lo que respecta a su propia conciencia acerca de lo que es la visión. En el primero de ellos, el alquímico Rimbaud constituye su punto de referencia, para conceder a la mezcla, a lo híbrido y a lo monstruoso el fundamento de la visión en una supresión de la distancia entre sujeto y objeto:

Yo que soy un hombre de «constitución ordinaria» (empleo las palabras de Rimbaud) he hecho todo lo posible para *convertir mi alma en monstruosa*. Como nadando a ciegas, me he hecho vidente. He visto. Y me he encontrado, para mi sorpresa, enamorado de lo que veía, deseoso de identificarme con ello.[11]

He visto, J'ai vu: haber visto es el acontecimiento extraordinario del que Max Ernst necesita dar cuenta; de su transformación de «nadador ciego» en vidente, visionario. Y es el amor lo que se ha colado insospechadamente en la visión en la que ya no puede distinguirse entre sujeto y objeto. El segundo párrafo, dominado por la repetición de la expresión *j'ai vu* es un final en el que brota el nuevo mundo del visionario como una realidad superior a las apariencias de lo que se pretende «real»:

He visto *una hoja de laurel flotando en el océano* y he sentido un *terremoto muy suave*. *Una paloma blanca y pálida, flor del desierto*. *Se negó a comprender*. *A lo largo de una nube*, un hombre y una mujer magníficos bailaban *la Carmañola del amor*.

[...]

Entonces me vi a mí mismo, *enseñando a una muchacha la cabeza de mi padre*. La tierra sólo tembló suavemente.

[...]

He visto a unos *bárbaros mirando hacia el oeste*, *bárbaros saliendo del bosque*, *bárbaros caminando hacia el oeste*. De regreso del *jardín de las Hespérides* he seguido con mal disimulada alegría las fases de un *combate de dos obispos*. Fue hermoso como el encuentro fortuito, en una mesa de

disección, de una máquina de coser y de un paraguas.

He acariciado a *la leona de Belfort.*

El antípoda del paisaje.

Una hermosa alemana.

Paisaje con gérmenes de trigo.

Los espárragos de la luna.

Los canales de Marte.

La presencia absoluta.

Jardines voraces devorados por una vegetación de escombros de aviones.

Me he visto con cabeza de milano, empuñando un cuchillo, en la actitud del *Pensador* de Rodin, a lo que pensé, pero era en realidad la actitud liberada del *Vidente* de Rodin.[12]

En efecto, se trata de un auténtico *bouleversement*, de un «trastorno» de lo que se tiene por seguro, por estable, de lo que no se duda, porque ha sido dispuesto que «eso» es justamente la realidad. El gesto surrealista es apocalíptico: socava lo que existe para crear lo nuevo: «Max Ernst se sirve del mundo circundante para minar el mundo circundante».[13]

2.

La aproximación de dos realidades distintas en un contexto extraño o en la célebre expresión de Lautréamont, el fortuito encuentro entre una máquina de coser y un paraguas sobre una mesa de disección, constituye la mejor descripción de lo que fue y pretendió el surrealismo en general, así como en concreto de la obra de Max Ernst. Como sostuvo André Breton en el primer manifiesto de 1924, siguiendo a Pierre Reverdy, el poder de la imagen habrá de residir en la aproximación de dos realidades más o menos alejadas, y más adelante:

Contrariamente, de la aproximación fortuita de dos términos ha surgido una luz especial, *la luz de la imagen*, ante la que nos mostramos infinitamente sensibles.[14]

La luz de la imagen, la chispa (*étincelle*), a las que son «particularmente sensibles» los surrealistas, son metáforas que salen del campo de la ciencia, de la electricidad, pero que no pueden borrar las huellas de lo sagrado.[15] Su significado brota de una ironía que juega a reducir el misterio de lo sagrado a una literalidad banal descubierta por el progreso científico, pero ciertamente la ambigüedad planea sobre uno y otro campo. En *Qu'est-ce que le surréalisme* de 1934, Max Ernst comentaba el aserto de Lautréamont, para profundizar en el significado del encuentro de las realidades

diferentes. El artículo comienza por una crítica del mito occidental del poder creador del artista para sustituirlo por la pasividad del artista que asiste (no crea) al nacimiento de la obra. Se trata simplemente de la liberación de las imágenes que se encuentran en la reserva de todo «hombre normal» para lo cual sólo es necesario el coraje o aplicar un procedimiento adecuado de liberación. Después de este prólogo, el texto se centra en el procedimiento. Al parafrasear a Lautréamont sostiene que:

la aproximación de dos o más elementos de naturaleza opuesta a la de cada uno de ellos provoca las más violentas deflagraciones poéticas.[16]

Como Breton, Ernst también habla de la chispa (*étincelle*) que sale del contacto, así como del gozo experimentado ante las metamorfosis para asegurar que nada tiene que ver «con el miserable deseo estético de la distracción», sino con la

secular necesidad del intelecto de liberarse del paraíso ilusorio y tedioso de los recuerdos petrificados y buscar un nuevo dominio de experiencia incomparablemente más vasto en el que las fronteras entre lo que se ha convenido en llamar el mundo interior y lo que la concepción clásico-filosófica considera el mundo exterior se difuminarán cada vez más, y con toda probabilidad, terminarán por desaparecer completamente cuando se hallen métodos más precisos que la escritura automática.[17]

Ernst abre aquí un espacio intermedio entre el sujeto y el objeto, ahí donde el artista se mueve y que es el espacio de la «surrealidad»:

Por el contrario, ello significa que los surrealistas se mueven con libertad, osadía y plena naturalidad en la región fronteriza entre el mundo interior y el mundo exterior, que, aunque sea todavía imprecisa, posee una total realidad («surrealidad», sobrerrealidad) física y psíquica [...][18]

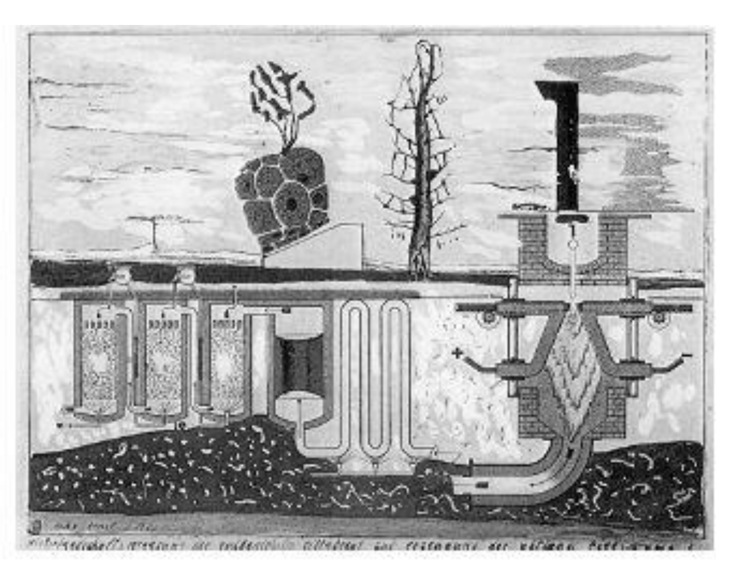
A Claude Lévi-Strauss correspondió el comentario del artículo de Max Ernst y con él la cita misma de Lautréamont, después de haber comprobado las semejanzas que unen al método estructuralista y las ideas expuestas en el texto.[19] Del comentario de Lévi-Strauss destacan en el contexto en el que nos estamos moviendo dos cuestiones. La primera de ellas se refiere al carácter «fortuito» (*fortuite*) del encuentro, en verdad inexistente sino para la mirada de una experiencia vulgar que no penetre más allá de la extrañeza de la apariencia.[20] La segunda se refiere al espacio entre el sujeto y el objeto que identifica con el *mundus imaginalis* de Henry Corbin:

Max Ernst precisa asimismo la naturaleza de dicha necesidad anticipando esta vez reflexiones de Merleau-Ponty; pues ambos consideran logros de la pintura el que ésta transgreda la frontera entre el mundo exterior y el interior, proporcionando acceso a esa zona intermedia —*mundus imaginalis*— de la antigua filosofía irania tal como ha sido descrita por Henry

Corbin [...][21]

Las facultades visionarias aparecen encendidas por el contacto aparentemente arbitrario de dos realidades. Las imágenes son liberadas como incesantemente salen las palabras con la escritura automática, siempre que se practique la concentración y la atención necesarias, según una práctica que Breton describió en unos términos que inducen a relacionarla con otros ejercicios del espíritu como por ejemplo la meditación:

Ordenad que os traigan con qué escribir, después de haberos situado en un lugar que sea lo más propicio posible a la concentración de vuestro espíritu, al repliegue de vuestro espíritu sobre sí mismo. Entrad en el estado más pasivo, o receptivo, de que seáis capaces. Prescindid de vuestro genio, de vuestro talento, y del genio y talento de los demás. Decíos hasta empaparos de ello que la literatura es uno de los más tristes caminos que llevan a todas partes. Escribid deprisa, sin tema preconcebido, escribid lo suficientemente deprisa para no poder refrenaros, y para no tener la tentación de releer lo escrito. La primera frase se os ocurrirá por sí misma, tanto es así que a cada segundo que pasa, hay una frase, extraña a nuestro pensamiento consciente, que desea exteriorizarse. Resulta muy difícil pronunciarse con respecto a la frase inmediata siguiente; esta frase participa, sin duda, de nuestra actividad consciente y de la otra, al mismo tiempo, si es que reconocemos que el hecho de haber escrito la primera produce un mínimo de percepción. Pero eso, poco ha de importaros; ahí es donde radica, en su mayor parte, el interés del juego surrealista. No cabe la menor duda de que la puntuación siempre se opone a la continuidad absoluta del fluir de que estamos hablando, pese a que parece tan necesaria como la distribución de los nudos en una cuerda vibrante. Seguid escribiendo cuanto queráis. Confiad en la naturaleza inagotable del murmullo. Si el silencio amenaza, debido a que habéis cometido una falta, falta que podemos llamar «falta de inatención», interrumpid sin vacilación la frase demasiado clara. A continuación de la palabra que os parezca de origen sospechoso poned una letra cualquiera, la letra l, por ejemplo, siempre la l, y al imponer esta inicial a la palabra siguiente conseguiréis que de nuevo vuelve a imperar la arbitrariedad.[22]



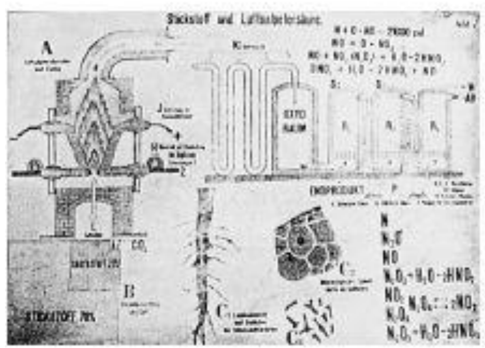


Fig. 2: Collage: winterlandschaft: vegasung der vulkanisierten eisenbraut zur erzeugung der nötigen bettwärme (1921), y fuente.

El flujo incesante de palabras y de imágenes, sólo interrumpido por una falta de atención, trasladado de inmediato al papel, no parecía tener un correlato posible en la pintura o la escultura. Sólo el *frottage* constituyó un procedimiento semejante al de la escritura automática, aunque en cualquier caso si bien no es posible «una pintura automática», no hay duda de que la floración de imágenes puede ser la misma para un poeta que para un pintor. La técnica surrealista de conjugar dos realidades diferentes en un contexto extraño, el ejercicio constante de *depaysement* (extrañamiento) para la construcción de la nueva realidad, fue aplicada por Max Ernst en la realización de los *collages* que habrían de invadir todo su arte. Este arte combinatorio y

permutatorio fue llevado a cabo por Ernst a partir de un universo enciclopédico, proporcionado por las ilustraciones de libros, los grabados o los catálogos científicos del siglo xix.[23] Se trataba por tanto de un material ajeno al arte y a la estética, que era alterado por el artista, por ejemplo, dando la vuelta a la figura, imposibilitando la lectura de las fórmulas, y transformando todo el conjunto en un extraño paisaje (Fig. 2). En su *roman-collage*, *La femme 100 têtes*, en donde combinó texto e imagen, el material visual procedía de las novelas populares del s. xix (Fig. 3). Contrasta con este mundo «alternativo» el considerado como auténticamente real, que no puede sino tambalearse por la puesta en duda de todas las certezas. Y en este sentido de apertura de realidad, el penúltimo texto con el que concluye el *roman-collage* fue comparado por Jean François Billeter con las paradojas de la conciencia de Zhuang-zi.[24]



Fig. 3: Roman collage: La femme 100 têtes. «La inmaculada concepción», y fuente.



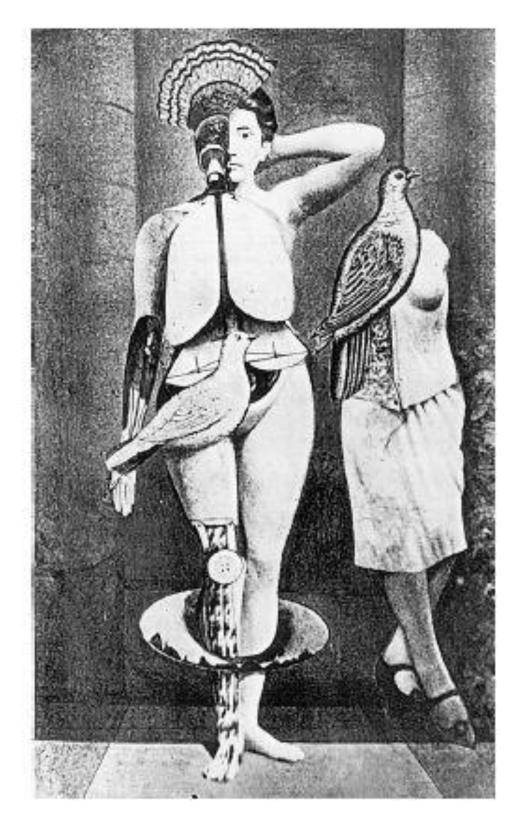


Fig. 4: Fotografía de collage. Santa conversazione (1921) y dibujo a pluma y tinta india sobre papel: La belle jardinière (1921/2).

En los *collages* se trataba sobre todo de que no se percibiera el procedimiento. A finales de 1921, Max Ernst trasladó el *collage* al dibujo y a la pintura (Fig. 4). Entre 1922-24 realizó las pinturas en la casa de Paul Éluard en Eaubonne que Claude Lévi Strauss comparó con los frescos hopi de Awatowi (Lám. XIV).[25] Inaugura esta obra las visiones de jungla que en los años treinta alternará con otros motivos como los jardines, los bosques, y las ciudades,[26] paisajes envueltos en una auténtica «ensoñación metafísica»[27] (Lám. XV). Una posible cosmogonía parece evocar la serie *Histoire naturelle*, *frottages* de 1925, en la peculiar combinación de diversas texturas[28] (Fig. 5). La hibridez que es propia de todo *collage*, se aprecia particularmente en obras como el *Edipo*, realizado en 1931 para *Â l'interieur de la vue. 8 poèmes visibles*, reproducido en 1933 en *Le surréalisme au service de la révolution*, ya con ese título, y en 1937 en los *Cahiers d'Art.* Basándose en el *Oedipus* de Ingres (1806) y en el de Gustave Moreau (1864), Ernst une a Edipo y la

esfinge en una misma figura, un andrógino que Werner Spies interpreta como un autorretrato velado[29] (Fig. 6). En un artículo de 1934, *Max Ernst y sus imágenes reversibles*, Tristan Tzara habló del «desmembramiento» de la realidad circundante.[30] Constituye, en efecto, una provocación a la realidad, pero no sólo entraña un valor de negación, sino que también contiene un fundamento creador de «otra» realidad. Como el despedazamiento alegórico en la Edad Media, el desmembramiento surreal también permite una nueva comprensión al mostrar relaciones que no se encuentran en el exterior visible, sino que han sido descubiertas por un ojo interior.

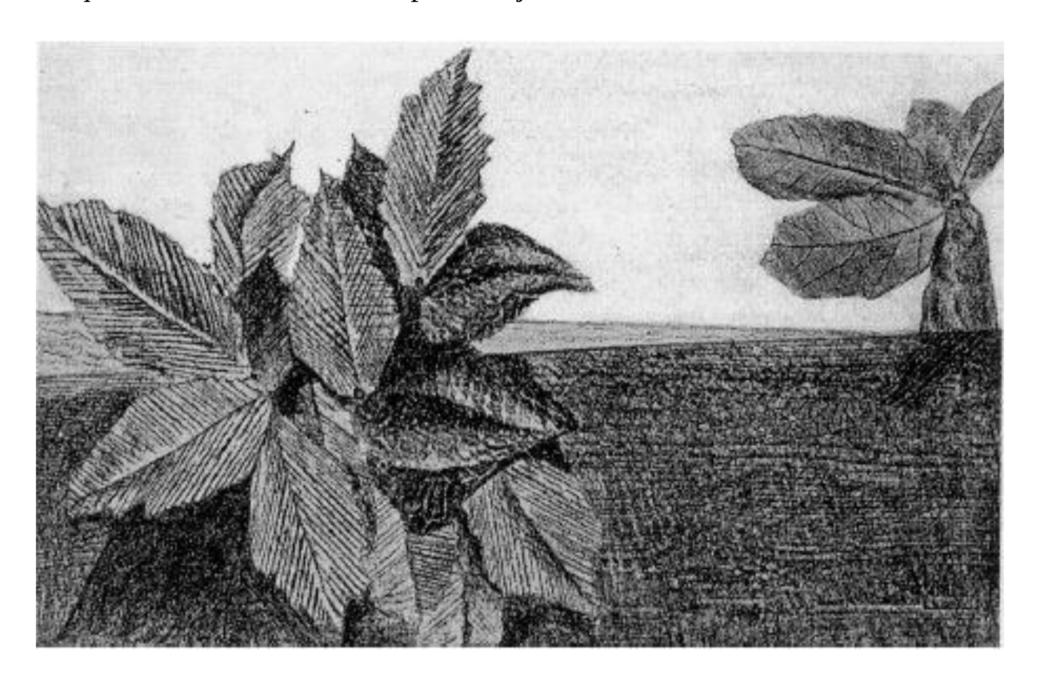


Fig. 5: Frottage. Histoire naturelle. «Les mœurs des feuilles» (1925).

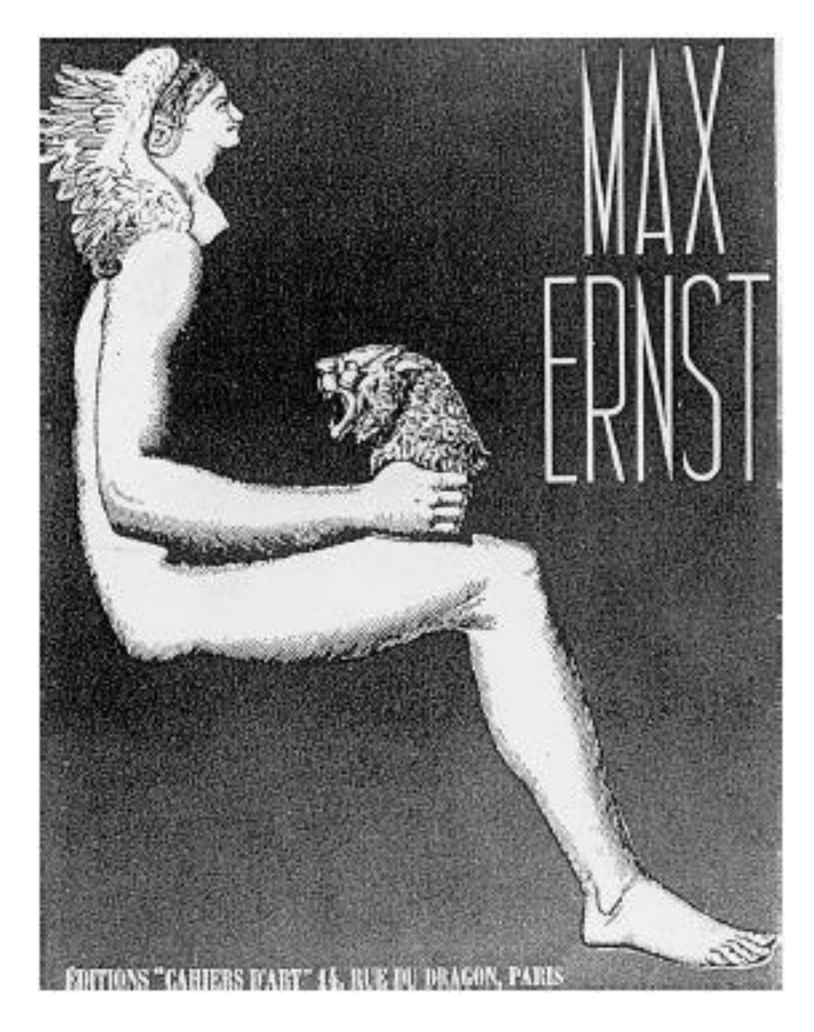


Fig. 6: Cubierta para Max Ernst, edición especial de Cahiers d'Art. París (1937).

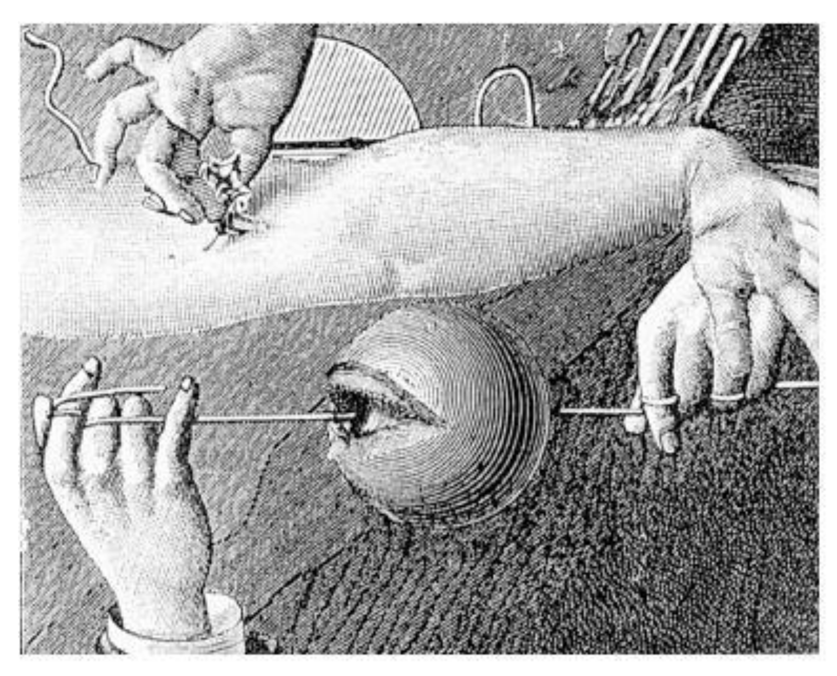




Fig. 7: Cubierta. Paul Éluard, Répétitions, París (1922), y fuente (La Nature).



Fig. 8: Ojo de esfinge. Piedra encontrada por Roland Penrose.

3.

Como manifiesto estético puede ser entendida la imagen creada por Max Ernst del ojo rebanado, que tanta fortuna encontró en el surrealismo al menos a juzgar por la traslación fílmica del motivo en *Le chien andalou* de Luis Buñuel. En un *collage* titulado *Répétitions* el ojo con forma esférica aparece atravesado, como la bola mágica del mago Robert Houdin (Fig. 7). Como advierte Werner Spies, la destrucción del sentido de la vista no es un motivo sádico, sino un símbolo de la alteración de la visión, de una segunda visión más allá de la mundana que es la ceguera del visionario. El arte salido del ojo atravesado no puede ser un arte representacional, sino siempre supraperceptual.[31] En la obra de Max Ernst el ojo está también asociado al huevo: *Ojo de esfinge* llamó Ernst a la piedra oval del desierto regalada por Roland Penrose (Fig. 8), lo que alude a la estrecha relación en que el artista situaba la visión con respecto a la creación a la que se refieren las formas

ovales que tanto le habrían de ocupar durante su estancia en Maloja, cerca de Sils Maria, durante el verano de 1934 en compañía de Alberto Giacometti (Fig. 9).[32] El desplazamiento del ojo y su multiplicación como se observa en *El ojo del silencio* de 1944 (Lám. XVI), constituye otro de los tratamientos más significativos del órgano por parte de Max Ernst. El paisaje se encuentra poblado de ojos, y es a un tiempo contemplante y contemplado, en una anulación de la distancia entre sujeto y objeto, como si respondiera al aserto plotiniano de que «el ojo no podría ver el sol si en cierto modo no fuera un sol [...]». Según Juan Eduardo Cirlot, obras como ésta nos sitúan ante la viviente paradoja de una «religión profana».[33] El paisaje sembrado de ojos induce a su comparación con la figura sembrada de ojos de la visión primera de la primera parte de *Scivias* de Hildegard.[34] Como aquélla, éste parece surgido de la conciencia de que existe una visión que no es retinal, en la que la mirada atraviesa las apariencias para ver la estructura interior agente, la invisibilidad de los seres de luz o los paisajes desconocidos. Antes de establecerse en el desierto de Arizona, en Sedona, Ernst ya «había visto» los paisajes rocosos, lo que sólo podía entender como resultado del «azar objetivo».[35] Un aire de otro planeta se respira en esta obra de Ernst, como en la música schönbergiana. La textura viscosa y líquida de los ojos como perlas resalta en el paisaje petrificado, antediluviano o postdiluviano, pero eterno. Los ojos forman rostros y, aunque nunca hayan sido vistos con anterioridad, humanizan en cierto modo el paisaje, que se transforma en un ser vivo y palpitante, embargado no obstante por la *enivrante monotonie* que invade el arte fantástico desde Baudelaire. Sueño y visión se entrecruzan y las imágenes se liberan de un fondo para asombrar al visionario. Porque ni en el sueño ni en la visión hay «creación» de imágenes por parte de un sujeto, sino sólo pasividad ante su floración espontánea.

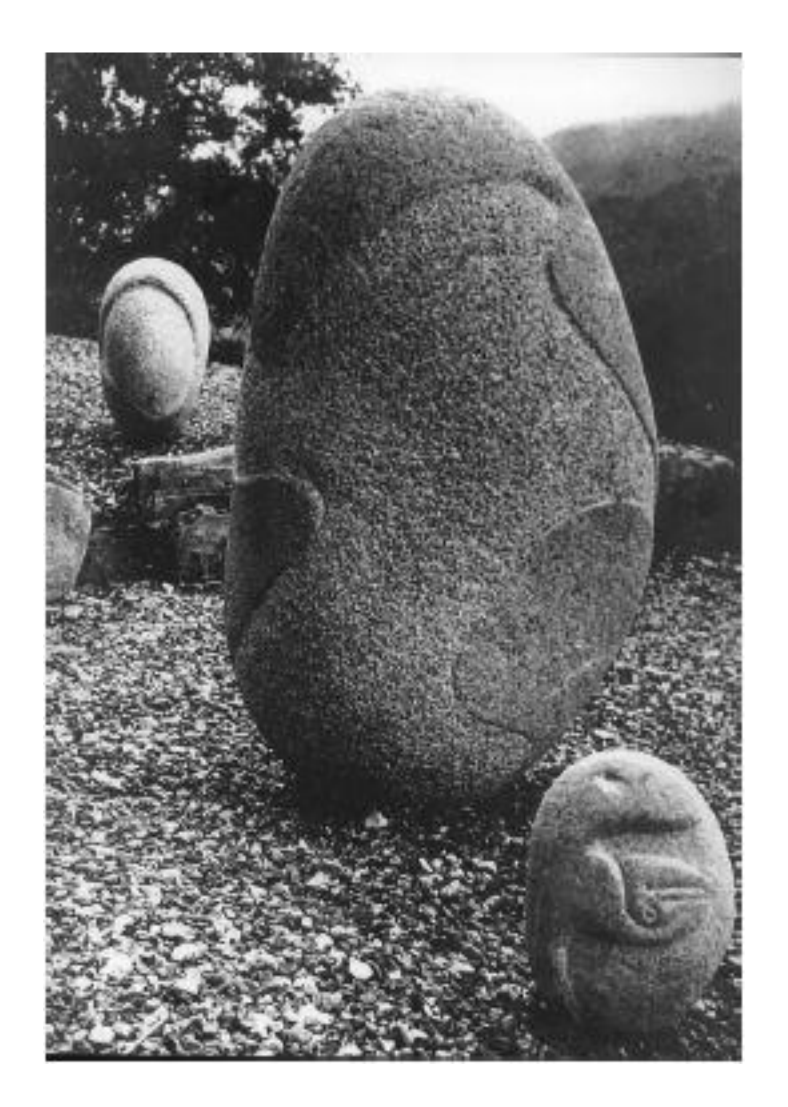


Fig. 9: Piedras esculpidas de Maloja.

IX. La visibilidad de lo invisible: teofanía e interioridad

Pero mi rostro no podrás verlo; porque

no puede verme el hombre y seguir viviendo.

Éxodo 33,18

La imposible conciliación entre la visión del rostro de Dios y la continuidad de la vida, según las palabras de Yahveh a Moisés en el monte Sinaí, alertan acerca de la absoluta alteridad que abre el abismo entre Dios y el hombre, entre el cielo y la tierra como dos espacios sin encuentro. Existe, sin embargo, un lugar intermedio, entre el cielo y la tierra donde sucede una cierta visión. El relato bíblico narra que la gloria de Yahveh descendió en la nube sobre la cima del monte hasta la que a su vez ascendió Moisés, y que allí Yahveh fue visto como «fuego devorador». Yahveh se muestra por medio de una imagen, terrible como la del «fuego devorador», pero esa imagen no es su rostro.[1] Según la neta diferenciación que estableció san Pablo entre la visión de Dios «cara a cara» o «a través del espejo»,[2] las manifestaciones divinas son especulares, sólo reflejos de lo que justamente no puede ser visto.

Al hablar de la visibilidad de Dios nos referimos a ese punto posible en que aparece la imagen de Dios, su manifestación o teofanía, respuesta al deseo humano de ver, intensísimo, superior al terror que también entraña la visión. La pura inteligibilidad de Dios, sin forma, es sacrificada en la cima del monte para adquirir una cierta semblanza visible a los ojos humanos que a su vez tienen que ser rebanados para que puedan despertar los ojos espirituales.[3] La facultad imaginativa se alza para alcanzar la cima de la montaña, lugar simbólico en el que, por el mutuo sacrificio, cielo y tierra pueden finalmente encontrarse.[4]

Pero en el cristianismo, además, la imagen de Dios es su Hijo, la Palabra, eterna como Dios mismo, y encarnada históricamente. El descenso de Dios a la tierra como hombre eleva la dignidad humana por encima de la angélica, y, sobre todo, supone una total legitimidad de la imagen como vía de acceso a Dios, ejemplarmente realizada a través de la figura de Jesús, hasta tal punto que no resulta fácil comprender las tentaciones iconoclastas en el seno de la religión cristiana. La representación antropomórfica de Dios queda plenamente justificada, mostrándose el hombre «a su imagen y semejanza».[5] Aunque la tendencia al culto idolátrico siempre esté al acecho, el valor del icono como plasmación de la imagen interior o visionaria parece indiscutible,

y, a pesar de ello, la mística occidental ha rechazado de modo persistente las experiencias visionarias. El posible carácter engañoso de la imagen, su dudoso origen, ya demoníaco, ya divino, incitó a su rechazo desde san Agustín hasta san Bernardo, lo que todavía habría de intensificarse con la mística renana y la teología negativa al final de la Edad Media. Las dos vías abiertas por Dionisio Areopagita, la afirmativa a través de las imágenes-símbolos y la negativa que insiste en la imposibilidad del conocimiento de Dios, parecen a veces excluirse y otras, en cambio, conjugarse. En el campo de la expresión artística sólo breves periodos de reforma han logrado desterrar las imágenes, mientras que en otros han florecido los símbolos de Dios de cuya contemplación tenía que derivar una mayor conciencia del misterio y del secreto gracias a la propia capacidad simbólica de desvelar y velar a un mismo tiempo.[6]

Entre la imposibilidad de ver a Dios y su visibilidad es donde quiero situar las imágenes nacidas de la experiencia visionaria de Hildegard von Bingen. En su obra profética lo invisible se hace visible a partir de sus descripciones y también de las miniaturas que dieron forma plástica a sus visiones. La formalización plástica de las visiones nos introduce dentro de un discurso iconográfico en el que pueden percibirse las normas estilísticas, cromáticas, geométricas y figurativas, destinadas a apresar los movimientos del espíritu.

1.

Las visiones de Hildegard von Bingen son visiones de luz: una luz cegadora que impide a veces ver formas, distinguir contornos, y que reverbera en el rostro de la visionaria. Es tal la potencia lumínica que se hace necesaria la sombra.

La primera visión que abre *Scivias* se compone de luz y de sombras.[7] La luz sale de un ser que aparece sentado en la cima de una montaña.[8] Todo el ser es resplandor (*et super ipsum quendam tantae claritatis sedentem, ut claritas ipsius uisum meum reuerberat*). El único rasgo que de él se describe son las sombras (*lenis umbra*) a cada uno de sus costados, cuya suavidad permite el refugio de la luz resplandeciente, y que la visionaria compara con unas inmensas alas (*uelut ala*) de una anchura y largura prodigiosas. El resplandor lumínico adquiere movimiento cuando de pronto comienzan a brotar del sedente multitud de centellas (*multae scintillae*) que envuelven a las dos figuras situadas al pie de la montaña. La visionaria identifica al ser de luz como «Aquel que gobierna el orbe todo» para seguidamente destacar su incomprensibilidad para la mente humana (*ostendit in regno beatitudinis ipsum qui in fulgore indeficientis serenitatis toti orbi terrarum imperans superna diuinitate humanis mentibus incomprehensibilis est*).[9] Las centellas

son identificadas con las virtudes que dimanan «rutilantes» en la claridad divina.

Frente a la indeterminación de las formas que se advierten en la descripción de la visión, el miniaturista tuvo que concretarlas, y lo hizo según los modelos que el arte de su época había arbitrado para conceder visibilidad a lo invisible. Así, el ser de luz es adecuado a la iconografía del Cristo-Logos como *Maiestas*, de modo que se le añaden detalles inexistentes en la visión, pero que pertenecen a la tradición plástica en la que el artista situó la imagen visionaria, detalles como la gestualidad de los dedos, el libro en la mano izquierda, y la vestimenta. Las escrituras sagradas ofrecen el marco de comprensión para la visión: la montaña en que aparece sentado el ser de luz se asocia con la montaña en la que aparece el cordero apocalíptico (Ap 14,1-5), así como el sedente puede ser asociado con Cristo predicando en la montaña o su transfiguración en el monte Tabor. En Lc 9,13, se dice que «el aspecto de su rostro se mudó, y sus vestidos eran de una blancura fulgurante». El miniaturista no optó por el blanco como color de luz, sino que resolvió el resplandor de la figura según la crisografía bizantina, aunque invirtiendo la relación entre fondo y línea para dibujar en rojo sobre un fondo de oro. Éste será el procedimiento adoptado para representar a los seres de luz aparecidos en las visiones que forman esta obra profética de Hildegard. Esta combinación cromática de rojo y oro trata de reflejar el efecto cegador de la luz en la visión y acentúa su carácter sagrado.[10]

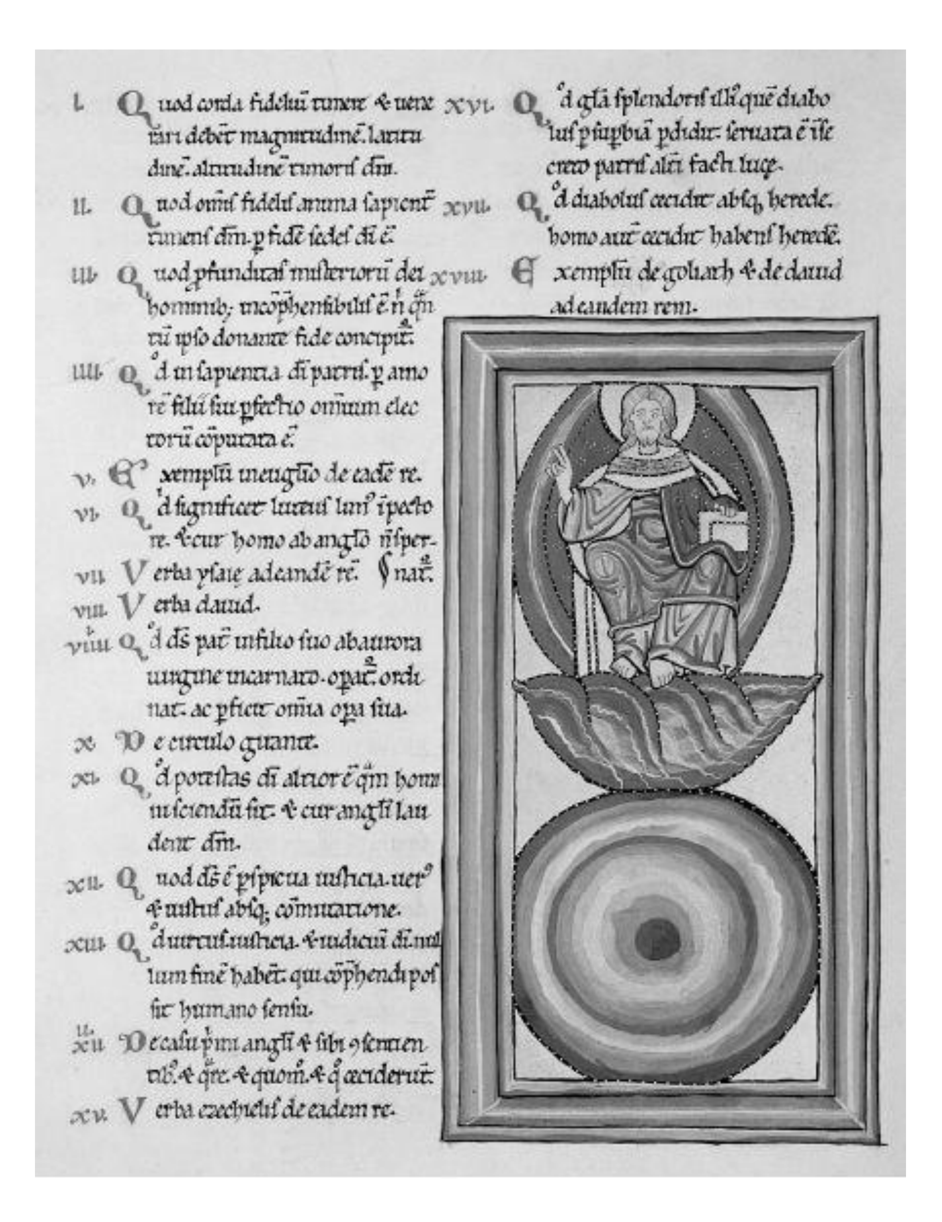


Fig. 1: Fol. 122 vº. Scivias III, 1.

El mismo ser de luz vuelve a aparecer en la tercera parte de *Scivias*, en la primera visión (Fig. 1) y en la segunda, presidiendo la visión del edificio cuadrangular.[11] Vuelta la mirada de Hildegard hacia oriente, ve allí una piedra de un solo bloque y sobre ella una blanca nube y encima un trono real, redondo (*regalem thronum rotundum*) en el que está sentado el Ser viviente

«inmerso en la luz de una prodigiosa gloria, y de una claridad tal, que no pude verlo con nitidez». La imposibilidad de una nítida visión se compensa con la aparición de formas geométricas, pues del ser luminoso irradia un inmenso círculo dorado como la alborada *(magnus circulus aurei coloris ut aurora*). En la impresión de la visionaria, el oro se aproxima al blanco que es el color de la aurora asociada a la virginidad. Se señala el carácter incognoscible de la figura geométrica, del círculo, pues no puede abarcar su amplitud ni tampoco alcanzar su fin, porque no tenía, y estaba a tal altura de la tierra que era imposible captarlo y «de él dimanaba un formidable fulgor (*splendorem ualde terribilem*), y se expandía por doquiera, según su magnitud: arriba, a las cumbres del cielo, y abajo, «a las honduras de las simas, así que no pude verles límite».[12]

En las últimas visiones que concluyen la obra, las visiones apocalípticas (III, 12), el Cristo Majestad aparece sentado en un trono de llamas en medio de un inmenso resplandor (*maxima coruscatio*), pero su rostro sí es visible, pues aparece con el mismo rostro de «cuando estaba en la tierra» y con las heridas abiertas (Fig. 2). En el texto se dice que el Padre le concedió ser Juez, pues ya que había vivido de forma visible (*uisibiliter*) en la tierra, así juzgara cuanto es visible (*uisibilia*) en el mundo.[13]

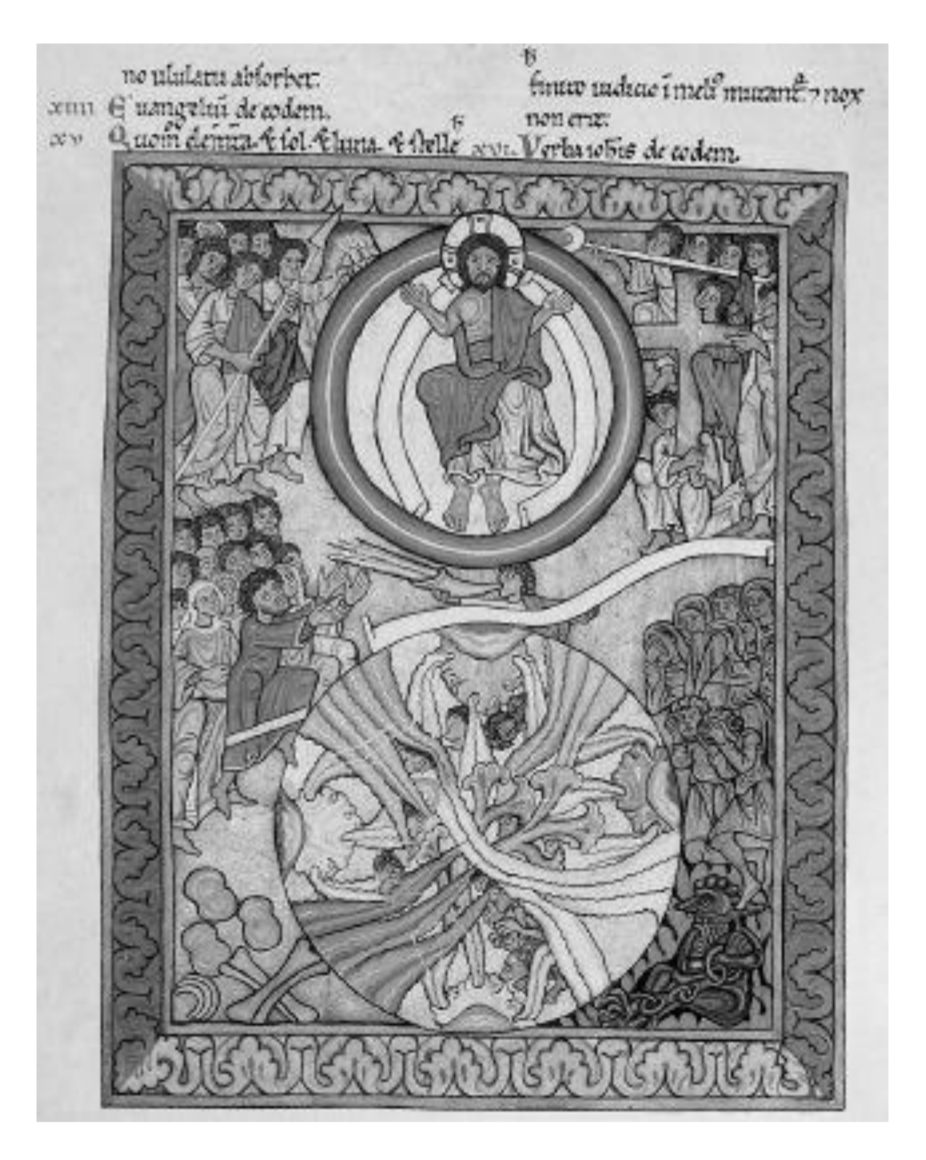


Fig. 2: Fol. 225 vº. Scivias III, 12.

Las figuras geométricas se combinan con figuras antropomórficas. El misterio divino tiende a mostrarse a través de formas simples, el círculo, el cuadrado, y los colores primarios. La aproximación a lo

puramente inteligible se realiza siempre a través de la geometrización como muestra el amplio desarrollo de los diagramas que en muchas ocasiones debieron de servir como esquemas compositivos para la pintura.[14] La

representación figurativa reposa en un esquema geométrico muy visible que suele conceder un espíritu abstracto a las obras de arte de esta época, así como también se puede observar dentro de un mismo manuscrito, por ejemplo, cómo se genera un proceso que va desde la figuración hasta la pura geometría con la intención de conducir al espectador desde la tierra al cielo, esto es, desde lo cognoscible hasta lo puramente incognoscible e incomprensible.[15] La humanidad de Dios que es su hacerse visible en la tierra, justifica el lugar predominante que ocupa el cuerpo humano en las visiones de Hildegard, tanto en *Scivias* como en el *Liber Divinorum operum,*[16] cuerpo en el que se observan grados de visibilidad que van desde ser pura luz hasta ostentar las heridas. Es el cuerpo de Cristo, la humanidad de Dios, lo que permitió a Juan Damasceno la defensa de la imagen en el gran debate iconoclasta del siglo viii, y lo que se encuentra en la base de la explosión visionaria del siglo xii dentro de una estética de raíz neoplatónica que conduce al gótico.[17] Las visiones de Hildegard se inscriben dentro de un marco teórico en el que la imagen ocupa un lugar central dentro de la relación de lo visible y lo invisible, pues se instala en la certeza de que a lo invisible se llega a través de lo visible. Se trata del camino anagógico ampliamente comentado por Dionisio Areopagita en *De la jerarquía celeste*, y que fue recuperado por el abad Suger de Saint Denis al elaborar su teoría en la que había de cimentarse la nueva estética del gótico.[18] Si en la obra de Dionisio se insiste sobre todo en que el símbolo no significa literalidad sino que es la única forma posible de lo que no tiene forma, el abad de Saint Denis eliminó la posible confusión de lo simbólico como expresión convencional al situarlo en el terreno de la visión, en concreto al ubicarlo en un lugar que, según sus propias palabras, no es ni el cielo ni la tierra, sino un espacio intermedio perfectamente equivalente al *mundus imaginalis* del sufismo comentado por Henry Corbin.[19]

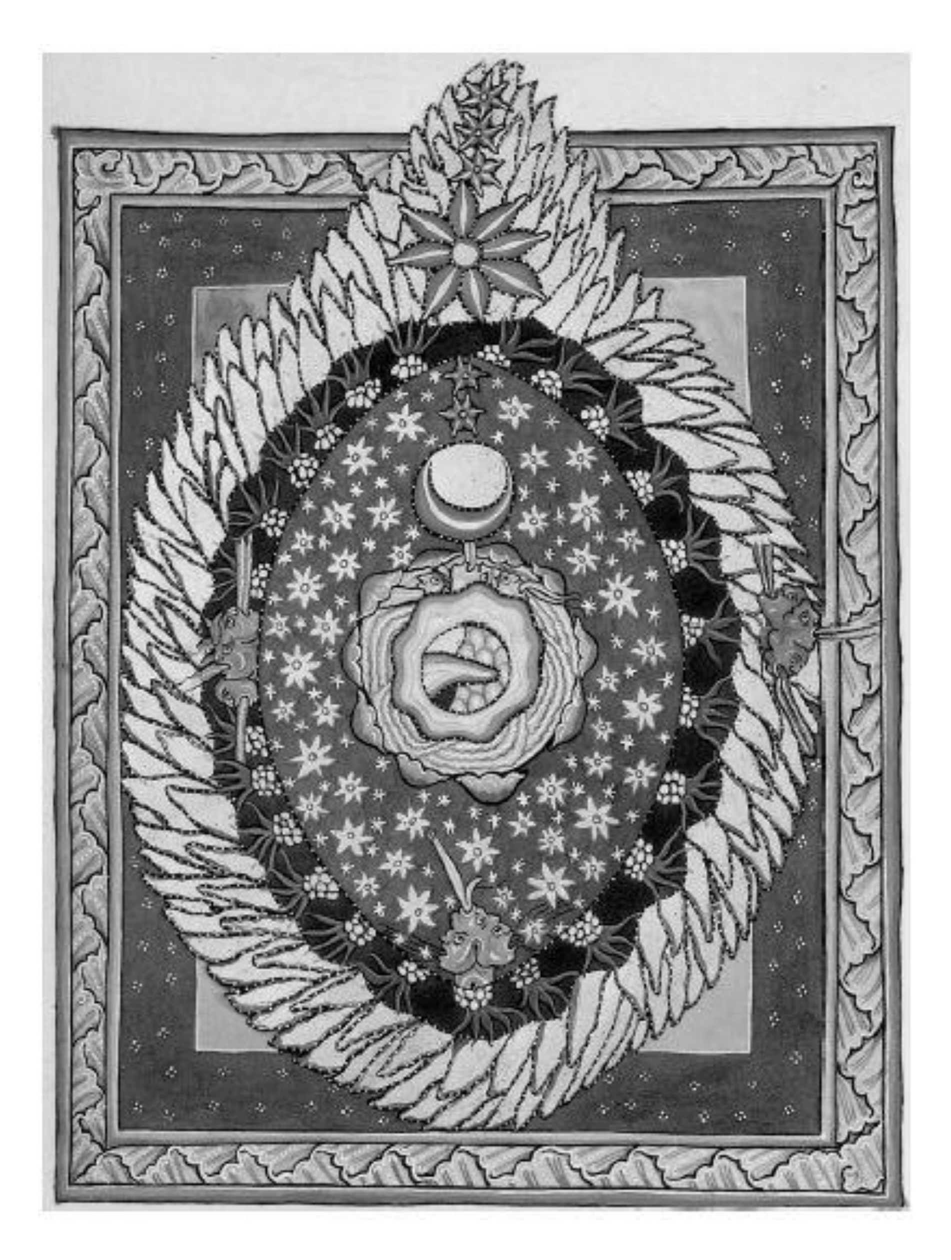


Fig. 3: Fol. 14, Scivias I, 3.

En efecto, cuando Hildegard ve el universo con la forma del huevo (Fig. 3), la voz que le dicta los significados de las imágenes, dice que lo que enseña la visión es que «Dios […] lo creó para conocimiento y gloria de Su nombre; y, a través de lo visible y temporal (*uisibilia et temporalia*) que se

muestra en sus obras, manifiesta lo invisible y eterno (*inuisibilia et aeterna*)».[20] Pero el símbolo, es decir la imagen visionaria, muestra y oculta, porque muestra a Dios, pero justamente en lo que tiene de «inabarcable» (*incomprehensibilem)* e insondable en sus misterios (*in mysteriis suis inaestimabilem*).[21] Otra imagen del secreto del creador (*secretum superni creatoris)* manifestado en medio de un gran misterio (*in maximo misterio*) es el esplendor inmenso y muy sereno (*maximum serenissimumque splendorem*) de la cuarta visión de la primera parte.[22] El esplendor «relumbraba como a través de muchos ojos con cuatro ángulos que señalaban las cuatro partes del mundo». La visionaria contempla el movimiento de la imagen, pues en el esplendor ve aparecer otro esplendor «semejante a la alborada» (*similis aurorae*) que albergaba un halo de fulgor purpúreo (*purpurei fulgores claritatem*).[23] La imagen es entendida como un *typus*, esto es, como un símbolo de excelsitud y hondura (*in magno typo altitudinis et profunditatis*) que revela no sólo la ciencia de Dios (el esplendor sembrado de ojos), sino también al Unigénito (el halo de fulgor purpúreo) revestido de carne en una virgen (la alborada).[24] El miniaturista resolvió el esplendor con una forma romboidal, cuyo carácter cuadrangular también permite concebirlo como una imagen de la totalidad del universo.[25] El sentido teofánico queda manifestado en la conjunción cromática de oro y rojo.

La combinación de luz, fuego, formas geométricas, colores, figura humana, todo ello desplegado en un movimiento que narra una historia, encuentra su más rica formulación en la primera visión de la segunda parte.[26] La visión comienza con un lucidísimo fuego inabarcable, inextinguible, viviente todo y todo vida (*quasi lucidissimum ignem incomprehensibilem, inexstinguibilem, totum uiuentem, totumque uitam exsistentem)* que en su interior alberga una llama que destellando (*flamma fulminans*) se torna incandescente. Algo más adelante se dice que en la tierra despuntó un halo como una alborada (*quidam fulgor uelut aurora*) en cuya hondura se sumió milagrosamente la llama (*eadem flamma*), sin separarse del lucidísimo fuego (*lucido igne*). El encendimiento de la Voluntad queda velado, pues la visionaria afirma que quiso contemplar con mayor detalle, pero «el sello del secreto cubrió mi visión» (*in eadem uisione secretum sigillum mihi oppositum est*) al tiempo que oía una voz que decía desde el Cielo: «No podrás ver, de este misterio, más de cuanto te sea concedido por el milagro de la fe». Es la fe la que comprende el significado de la imagen que continúa viendo surgir del fuego de alborada (*de eodem fulgore praefatae aurorae*) la figura de un hombre muy luminoso (*serenissimum hominem*) que irradia la claridad sobre las tinieblas para ascender «con una claridad imposible de expresar con lengua humana» a la insondable altura de la infinita gloria. La historia contada a

través de las luces y colores siempre es la misma y ésa no es otra que la de la encarnación de la Palabra. El Padre, el fuego lucidísimo, alberga en su interior la Palabra infinita encarnada en el fuego del amor (*in ardore caritatis*) por el dulce verdor del Espíritu Santo *(per uiriditatis suavitatis*) en la alborada (*in aurora*) de la santa virginidad.[27] El rojo, el verde y el blanco, los tres colores fundamentales en las visiones de Hildegard,[28] se combinan en una imagen abstracta que el miniaturista resolvió con un círculo con líneas onduladas rojas y negras, y en cuyo centro de situaba la llama azul. En la parte inferior de la miniatura se repitió parte del círculo para hacer salir de él al hombre de luz en oro con líneas rojas y negras.

El círculo de colores vuelve a aparecer en la visión siguiente[29] como imagen de la Trinidad según una interrelación de los colores que manifiesta su unidad: «Después vi una luz muy esplendorosa (*serenissimam lucem*) y, en ella, una forma humana (*speciem hominis*) del color del zafiro (*sapphirini coloris*), que ardía entera en un suave fuego rutilante (*suauissimo rutilante igne*). Y esa esplendorosa luz (*serena lux)* inundaba todo el fuego rutilante (*rutilantem ignem*), y el fuego rutilante la esplendorosa luz; y la esplendorosa luz y el rutilante fuego toda la forma humana, siendo una sola luz en una sola fuerza y potencia».[30] Junto a los significados tradicionales atribuidos a los colores, se observa también una gran libertad en sus combinaciones, junto a innovaciones relevantes como por ejemplo el lugar que ocupa el color verde y la meditación de sus significados.[31]

En la carta que Hildegard escribió al final de su vida a Guibert de Gembloux y que constituye su manifiesto visionario, cifra sus visiones en ser visión de luz. Las escrituras, sostiene, resplandecen en la luz, que es como el agua en la que se reflejan el sol, la luna y las estrellas.[32] El carácter reflectante de la luz que permite asimilarla con el agua, también la relaciona con el espejo (*uelut in speculo*) que es donde aparecen los signos de la Natividad, de la Pasión, la Sepultura, la Resurrección y la Ascensión (II, 6). Sólo el ojo interior (*interior oculus*) alcanza a ver lo que queda oculto a la mirada exterior y al no dudar de ello, «cree verdaderamente y esto es la fe». La visionaria habla del espejo de la vida (*speculum uitae*) en donde se refleja la inabarcable (*incomprehensibilem*) Divinidad. La contemplación del misterio en el interior señala el nacimiento del hombre a su ser espiritual (II, 3).[33]

2.

La luz interior ilumina lo que de otro modo no podría ser visto. En esa luz nacen las formas y los colores, y crean composiciones figurativas o abstractas o, en ocasiones, la conjunción de ambas. Las formas que denotan semejanzas con las del mundo visible transparentan a veces con tal intensidad

las geometrías o los tonos cromáticos que las figuras parecen diluirse. En el arte medieval, al menos hasta el siglo xiii, la imagen antropomórfica de Dios es inscrita en una figura geométrica, la mandorla, cuya potencia plástica compete con el resto de la composición. Documentada hacia el año 400 puede ser interpretada como una esquematización de la nube en la que acontece la *parousía*, y su forma circular u oval podría aludir a su carácter cósmico, lo que argumentaría su procedencia helenística, surgida como resultado de las especulaciones cosmológicas de la antigüedad.[34] Como si se tratara de la ventana por la que el artista renacentista contemplara el mundo,[35] la mandorla también parece cumplir la función de abrir al espectador a la visión, pero ahora no del mundo, sino de lo invisible. Al aislar la imagen de Dios de todo lo demás, aunque toda la escena acontezca en el reino de los cielos, abre un espacio «otro», cualitativamente diferente y único. Cuando adopta el carácter almendrado como resultado de la intersección de dos círculos manifiesta su cualidad esencial que es la de ser intersticio entre cielo y tierra, el punto de encuentro de lo que en principio parecía que nunca podría encontrarse. En el encuentro se muestra resplandeciente la imagen de Dios, pues se ha abierto un nuevo espacio que no es otro que el del mundo imaginal, allí donde puede nacer la imagen gracias al mutuo sacrificio de cielo y tierra.[36] Los artistas de la época gótica concedieron la forma de mandorla a la herida de Cristo, exaltada al separarla del cuerpo y convertirla en punto de apoyo para la meditación y la experiencia visionaria.[37] Como la repentina aparición del arco iris por la conjunción de dos fenómenos en principio irreconciliables, así se forma la mandorla, instante de eternidad en el espacio pictórico en el que «transparece» el rostro de «aquel que todo lo gobierna».

En el arte apocalíptico medieval las teofanías están íntimamente ligadas con la experiencia visionaria, en especial, la que sucede a la apertura de la puerta del cielo (Ap 4,1-4), que ya en la iconografía de los Beatos supuso la representación del éxtasis de Juan, dormido en la parte inferior del folio y cuya alma, ligada por un cordón a su cuerpo, ha ascendido hasta las esferas celestiales bajo la forma de la paloma[38] (Fig. 4). Pero fue fundamentalmente en el siglo xii cuando el visionario comienza a adquirir un lugar predominante en el conjunto plástico. En el manuscrito que ilustró el comentario de Haimo de Auxerre de la Bodleian Library (Ms. Bodley 352) de mediados del siglo xii, Juan entra en relación directa y personal con su revelación (Fig. 5). En la miniatura que ilustra la visión del «que estaba sentado en el trono» (Ap 4, 1-4), Juan, que adquiere unas dimensiones gigantescas abarcando corporalmente los distintos planos de realidad, señala con el dedo a sus ojos, con lo que parece aludir a la forma espiritual de la visión, esto es, a la de los ojos interiores.[39]

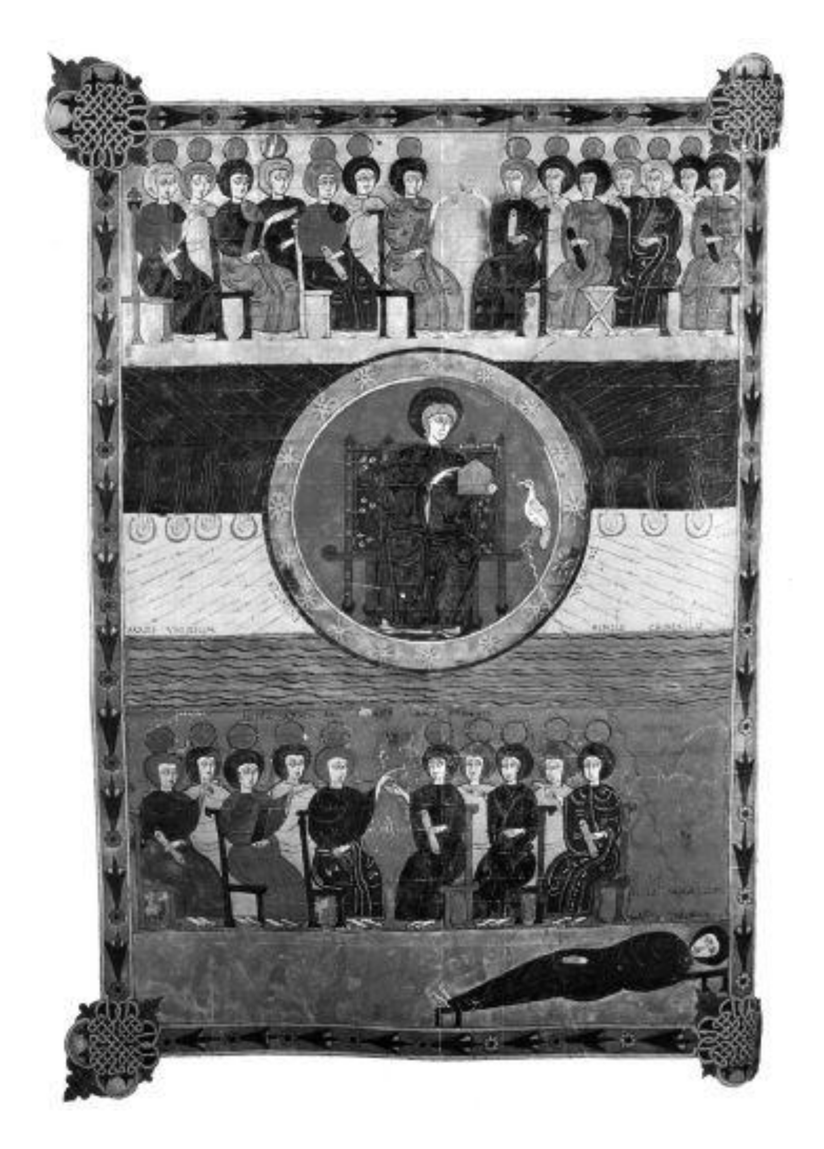


Fig. 4: Fol. 112 vº. Beato Facundus, Ap 4, 1-4, Madrid, Biblioteca Nacional, Ms. Vitr. 14-2.

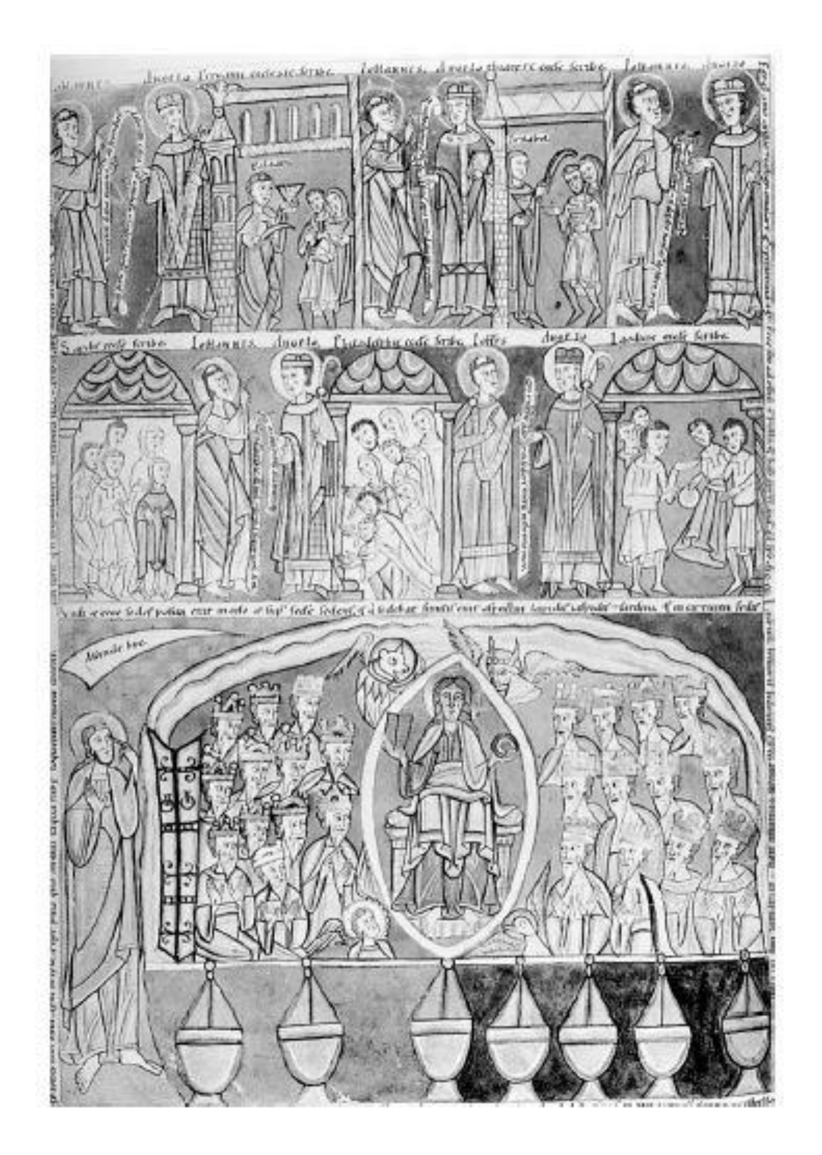


Fig. 5: Fol. 5 vº. Haimo de Auxerre, Ap 4,1-4, Oxford, Bodleian Library, Ms. Bodley 352.

La comprensión de la posible visibilidad de Dios ocupó de modo especial a los exegetas del Apocalipsis del siglo xii, como Rupert de Deutz o Ricardo de San Víctor, para quienes la cuestión radicaba en la disyuntiva abierta desde san Agustín entre la visión espiritual o la intelectual. Si para san Agustín ya constituía una cuestión problemática clasificar las visiones apocalípticas de Juan de Patmos en el rango inferior de visiones espirituales

por desplegarse en imágenes frente a la intelectiva sin imágenes, aunque en cualquier caso entendidas como una excepción por su origen indudablemente divino,[40] también Ricardo tuvo que colocarlas como tercer modo visionario, por debajo del cuarto, intelectivo y sin imágenes. En cambio, Rupert de Deutz entendió la visión apocalíptica como visión intelectual sin que ésta implicara necesariamente la ausencia de imágenes, sino comprensión alegórica.[41]

De ello puede deducirse la gran dificultad de la cultura occidental para comprender la imaginación como una función desligada de la percepción del objeto físico, y de las imágenes como formas desprendidas del mundo sensible. Ciertamente, a pesar del elevado rango que la imagen estuvo destinada a ocupar en el cristianismo, parece que no llegó a formularse como una entidad espiritual y corpórea a un tiempo, sino sólo como «resto» mental del cuerpo ausente. El neoplatonismo del siglo xii produjo incertidumbres y planteamientos de la imaginación muy próximos a los que se han observado en la mística sufí, como se vislumbra en la obra del abad Suger, en Rupert de Deutz o en la propia Hildegard von Bingen, pero finalmente habría de imponerse la negación de la imagen como la única vía de aproximación a Dios, al menos en la experiencia mística, mientras el arte apostaba por una imagen que cada vez más, como era de esperar, se desvincularía de lo simbólico para intensificar los aspectos realistas y centrarse de modo esencial en la humanidad de Cristo.[42] Si nos referimos de nuevo al pasaje apocalíptico de la apertura de la puerta del cielo y la visión del «sentado en el trono» (Ap 4,1-4) es interesante notar que la visión se refiere a Dios mismo, de lo que deriva el carácter profundamente abstracto en que se resuelve lo visto compuesto sólo a base de colores.[43] Juan ve la puerta abierta del cielo y oye la voz como voz de trompeta que ya ha oído anteriormente y que le insta a subir. La caída en éxtasis permite su ascensión y arriba ve a uno sentado en el trono y el que estaba sentado en el trono «era de aspecto semejante al jaspe y a la cornalina; y un arco iris alrededor del trono, de aspecto semejante a la esmeralda».[44]

En los comentarios medievales se comprendió de inmediato el lenguaje cromático de la visión, de modo que, por ejemplo, Beato entró directamente en el color encerrado en las piedras, pero al interpretar el significado sólo pudo entender la imagen como imagen del Hijo: «La piedra de jaspe irradia un fulgor verde muy intenso (*viridi et acutissimo fulgore*), para que entiendas que la carne del hombre asumido, Cristo, recibida sin mancha de pecado, brilla con la fuerza de la eterna pureza y resplandece por la inhabitación del poder divino. La cornalina es una piedra rojiza (*rubicundus*), pero que luce poco por una cierta opacidad (*quadam obscuritate sublucens*), para que entiendas la pureza de la carne inmaculada, recibida de la pudorosa y humilde Virgen.

También para que conozcas otro significado de estas dos piedras, atiende. El jaspe es del color del agua, y la cornalina del fuego: estos dos juicios han sido establecidos hasta la consumación del mundo sobre el tribunal de Dios».[45] La visión cede paso a la alegoresis, pero ésta no tiene por qué entenderse contraria a la experiencia visionaria, sino más bien su complemento, como aquella visión que es necesariamente intelectiva.[46] Pero es cierto que los comentaristas medievales deshicieron el misterio de esta presencia anónima en el trono, hecho a base de una armonía de colores como la única imagen posible de lo inexpresable, esto es, de Dios. Y, con todo, las miniaturas de los Beatos insistieron en el color como la cualidad plástica fundamental para crear un espacio sagrado y proporcionar visibilidad a lo invisible.[47]

3.

La visibilidad de lo invisible parece una contradicción imposible de resolver. En el siglo xx algunos pintores, como por ejemplo René Magritte, pensaron que la invisibilidad no podía ser en modo alguno objeto de la pintura, empeñada sólo por mostrar lo visible oculto, expresión máxima del misterio.[48] En cambio, Wassily Kandinsky concibió la pintura como el espacio destinado a hacer visible la interioridad invisible frente a la exterioridad mundana. Según la hermenéutica de los escritos y obra plástica de Kandinsky realizada por Michel Henry, la abstracción es la única forma que puede expresar la invisibilidad.[49]

Distingue Henry al menos dos tipos diferentes de abstracción: aquella que resulta de la reducción de lo físico a su esencia como por ejemplo la de un Mondrian, de aquella otra que como la de Kandinsky vive ajena al mundo sensible para alimentarse de la «necesidad interior».[50] Nacido en la pura interioridad, el impulso de hacer visible lo invisible recurre a los elementos pictóricos puros: el punto, la línea, el plano, los colores. Liberados de los objetos nace el universo pictórico. Se crea la forma —la forma abstracta— que surge de la necesidad interior y no a la inversa, pues «no es en el mundo, sino en esa dimensión nocturna de la subjetividad donde encuentra su ser más propio».[51] En última instancia toda pintura es abstracta, pues la abstracción define la esencia de la pintura en general. Pero lo decisivo es que se muestra la realidad interior. La vida del espíritu se manifiesta en un espacio de libertad al que se ha abierto el artista. De ello deriva, por fin, una idea de la imaginación libre y no sierva del mundo sensible. De ahí que Henry afirme que «la pintura es una contra-percepción»,[52] pues muestra lo que nada tiene que ver con el mundo físico y lo que muestra es la vida. No se trata de que la pintura represente la vida, pues el arte —recuerda— no representa nada, ni mundo, ni fuerza, ni afecto, ni vida, sino que hace sensible un contenido abstracto que es

la vida invisible. Henry se pregunta por la esencia de la vida, y se responde: «no es sólo la experiencia de sí, sino su consecuencia inmediata, el crecimiento de sí».[53] La pintura de Kandinsky narraría esa historia del yo que se experimenta a sí mismo en el espacio interior según el movimiento propio de la vida que es aquel que va del sufrimiento al gozo. Formas y colores hablan de ese gozo al que se reconoce en su sonoridad, sólo audible con el oído interior (Fig. 6). El ensayo de Michel Henry concluye con un comentario del retablo de Issenheim de Mathias Grünewald visto desde los principios de la abstracción, lo que supone experimentar el *pathos* del color, ser la realidad de ese *pathos*, ser la vida: «El retablo de Issenheim no representa la vida, sino que nos la da a sentir en nosotros mismos, allí donde dormita desde siempre, mientras arde, arde dentro de sí mismo, arde en nosotros el Rojo de la Resurrección».[54]

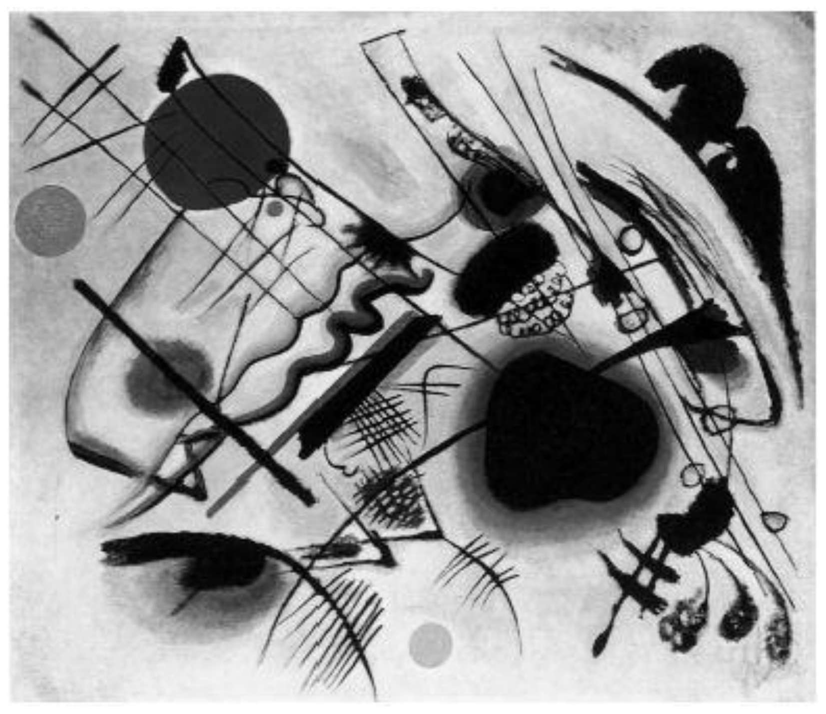


Fig. 6: Kandinsky, Cosacos (1911), óleo sobre tela, Londres, The Tate Gallery.

Nuevas perspectivas se abren para interrogar acerca de la visibilidad de Dios en las teofanías de Hildegard von Bingen. Si la pintura del siglo xx ha hecho visible la interioridad que es «nuestra invisibilidad», ello nos abre a la

posibilidad de pensar que en el siglo xii se hiciera visible lo invisible identificado con la divinidad. La experiencia visionaria de una cultura tradicional puede ser comparada a la experiencia estética de algunos artistas modernos cuya facultad visionaria es indudable al hacer florecer en la tela universos ignotos. La visión del siglo xii, entendida como una experiencia mística, hace visible lo invisible al igual que la pintura del siglo xx. Luz, colores, círculos permiten la visibilidad de Dios en todo su misterio e incomprensibilidad, mientras de pronto emerge su imagen que es el rostro del Hijo. Se trata de una figuración abstracta, la de la visión y la de la plástica que la ilustra, fruto de una experiencia en la que alterna el misterio de la encarnación de Dios, su presencia en el mundo, y su retiro de la creación. En esa doble faz, la incognoscible en su absoluta alteridad y la semejante por su humanidad aunque también extraña por su divinidad, se instala un arte simbólico que actúa según la doble función del símbolo de velar y desvelar, de mostrar justamente el hondo misterio, y por tanto de ser icono que, en oposición al ídolo, hace visible una lejanía intransitable.[55]

La visión del ser de luz sentado en la montaña con sombras como alas con que Hildegard abrió su primera obra profética, *Scivias*, era conocida todavía en el siglo xiv por las monjas de Santa Gertrudis en Colonia que la habían copiado en su refectorio. A las pinturas del refectorio, así como a la miniatura que ilustró en el manuscrito de Rupertsberg la visión de Hildegard se refirió Johannes Tauler en su sermón en el convento de Colonia en el año 1339. Jeffrey F. Hamburger ha señalado la paradoja de que este discípulo del maestro Eckhart iniciara un sermón en el que incitaba a su auditorio a expulsar toda imagen para concluir con la alusión a una visionaria a la que concede la misma autoridad que la de las sagradas escrituras.[56]

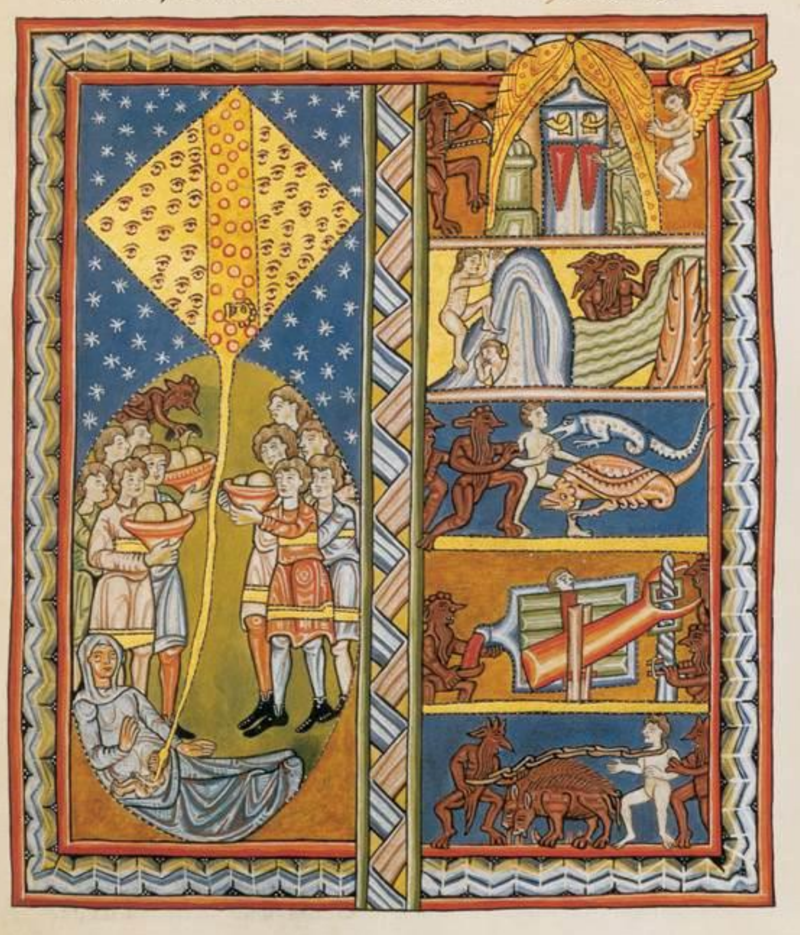
En su sermón Johannes Tauler describió con una gran precisión la imagen de la primera visión de *Scivias*, y de su descripción puede deducirse que conocía tanto el texto como la propia miniatura. Su sermón, según la interpretación de Hamburger, ofrece una lectura muy personal de Hildegard, en la que este predicador de la ausencia de las imágenes (*Bildlosigkeit*) trata de reconciliar su teología mística con las enseñanzas de una visionaria profética. Pero lo verdaderamente decisivo consiste en la selección que hace Tauler de la visión y de la imagen, pues su comentario se centra sólo en los dos personajes que aparecen al pie de la montaña, la figura sembrada de ojos y la figura infantil, para omitir al sedente de la montaña. Se trata así de una «imagen decapitada», que resulta del silencio en que cae el místico al confrontarse ante la visión directa de la divinidad inefable.[57]

En otro sermón, Tauler habla de la visión de Dios como la visión de un

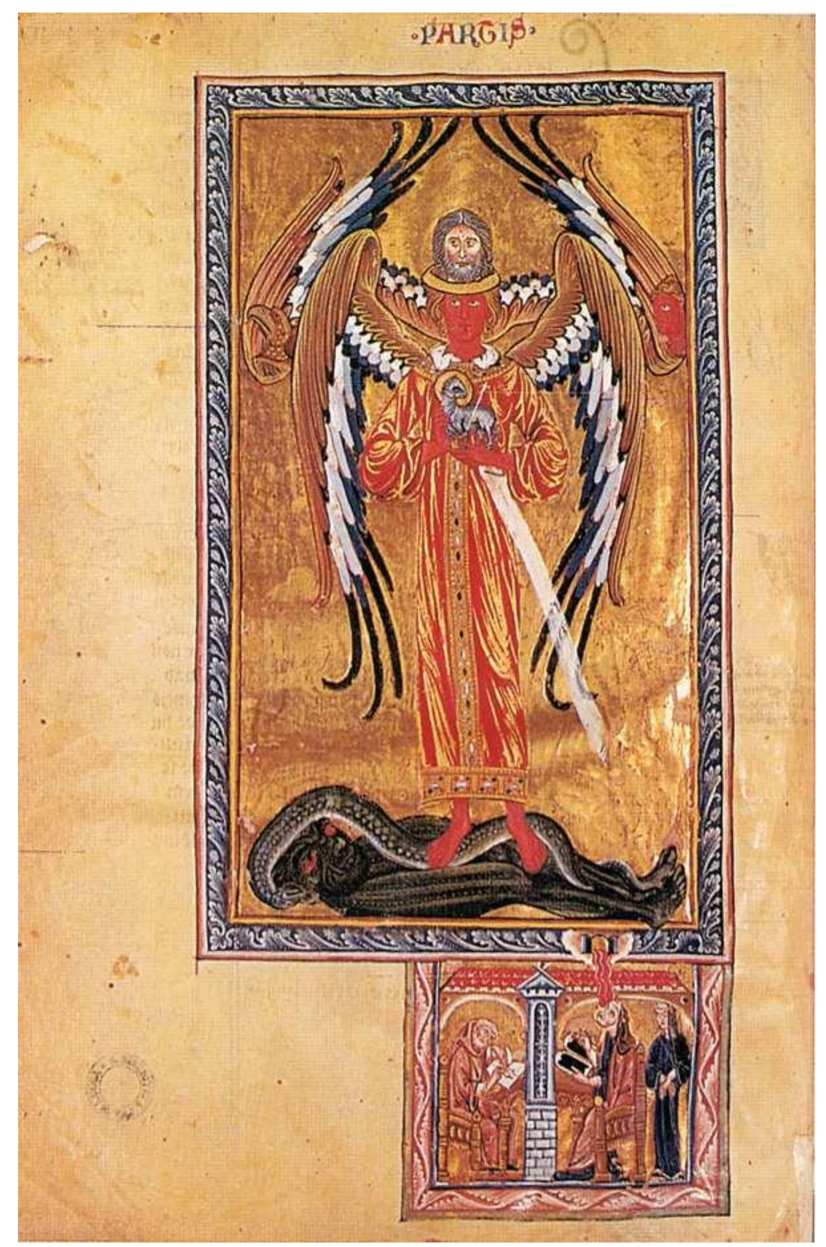
instante, el que necesitó Elías para tapar sus ojos con su manto a la entrada de la gruta por el resplandor que irradiaba el Señor: «Y el motivo por el que se tapó con el manto, es la visión. Por muy corta y rápida que sea, tal mirada está muy por encima de las capacidades de cualquier naturaleza que no podría ni conservarla, ni concebirla. Hijos míos, esa visión de un instante, es verdaderamente Dios».[58] En el sermón de Colonia Tauler penetra en el significado de las figuras al pie de la montaña, pero rechaza, en cambio, el lenguaje simbólico para tratar directamente a Dios. El apofatismo de la mística renana justifica sobradamente la postura de Tauler, que también podría relacionarse con el arte de su época, poco inclinado a hacer visible lo invisible. En efecto, la estética del gótico del siglo xiv denota un realismo cada vez más intenso, un modo de hacer ver cada vez más distante de los principios simbólicos. El desierto interior del maestro Eckhart carece de una posibilidad de expresión plástica en su propia época y es necesario esperar hasta el siglo xx para atisbar la visión de la nada,[59] del mismo modo que la abstracción, tal y como se ha tratado aquí de mostrar, ofrece una lectura del arte simbólico. Las visiones kandinskyanas despliegan en la tela un universo cromático resonante que puede ser comparado con las visiones de Hildegard.[60] La diferencia de estilos no debe ocultar la identidad de la historia narrada. La interioridad y el cosmos coinciden en su repentina visibilidad, en su principio y fin, en su encarnación histórica y en su eternidad. Más allá queda lo que Michel de Certeau denominara el «éxtasis blanco»[61] en que cuanta más visión, más decrece el objeto de la visión: «Ver a Dios, es finalmente no ver *nada*, es no percibir nada en particular, es participar en una visibilidad universal». Ver es entonces devoración, devorar y ser devorado, pues ya no hay ni sujeto ni objeto, sino una «absorción de objetos y de sujetos», «ninguna violencia, sino sólo el despliegue de la presencia. Ni pliegue ni agujero. Nada oculto y nada visible entonces. Una luz sin límites, sin diferencia, neutra y en cierta manera continua». Como el Cristo transfigurado del icono de Novgorod, la blancura, más allá de todo color, diluye el dilema entre lo visible y lo invisible.



Fol. 1. *Protestificatio* de *Scivias*. Facsímil de Eibingen del códice de Rupertsberg (W: Wiesbaden, Hess. Landesbibliothek, Hs. 1) 2ª mitad del s. xii.



Fol. 22. *Scivias I, 4 (W).*



Fol. 1 vº. *Liber Divinorum operum* I, 1. Ms. De Lucca (*L:* Biblioteca Statale di Lucca 1942), (principios del s. XIII).

altam profunditatem expositionis librorum
ut predixi sentiens. uiribusque receptis de
egritudine me erigens uix opus istud
decem annis consummans ad finem
perduxi. In diebus autem Heinrici
Moguntini archiepiscopi et Conradi Roma-
norum regis et Cunonis abbatis in
monte beati Dysibodi pontificis.
sub papa Eugenio he uisiones et uerba
facta sunt. Et dixi et scripsi hec non secundum
adinuentionem cordis mei aut ullius ho-
minis. sed ut ea in celestibus uidi. audiui
et percepi per secreta misteria dei. Et iterum
audiui uocem de celo michi dicentem.
Clama ergo et scribe sic.

Incipiunt capitula libri Scivias
simplicis hominis.

Capitula prime uisionis prime partis.

I. De fortitudine et stabilitate eternitatis
regni dei.
II. De timore domini.
III. De his qui pauperes spiritu sunt.
IIII. Quod uirtutes a deo uenientes timentes deum
et pauperes spiritu custodiunt.
V. Quod agnitioni dei abscondi non possunt
studia actuum hominum.
VI. Salemon de eadem re.



Fol. 2. *Scivias* I, 1 *(W)*.

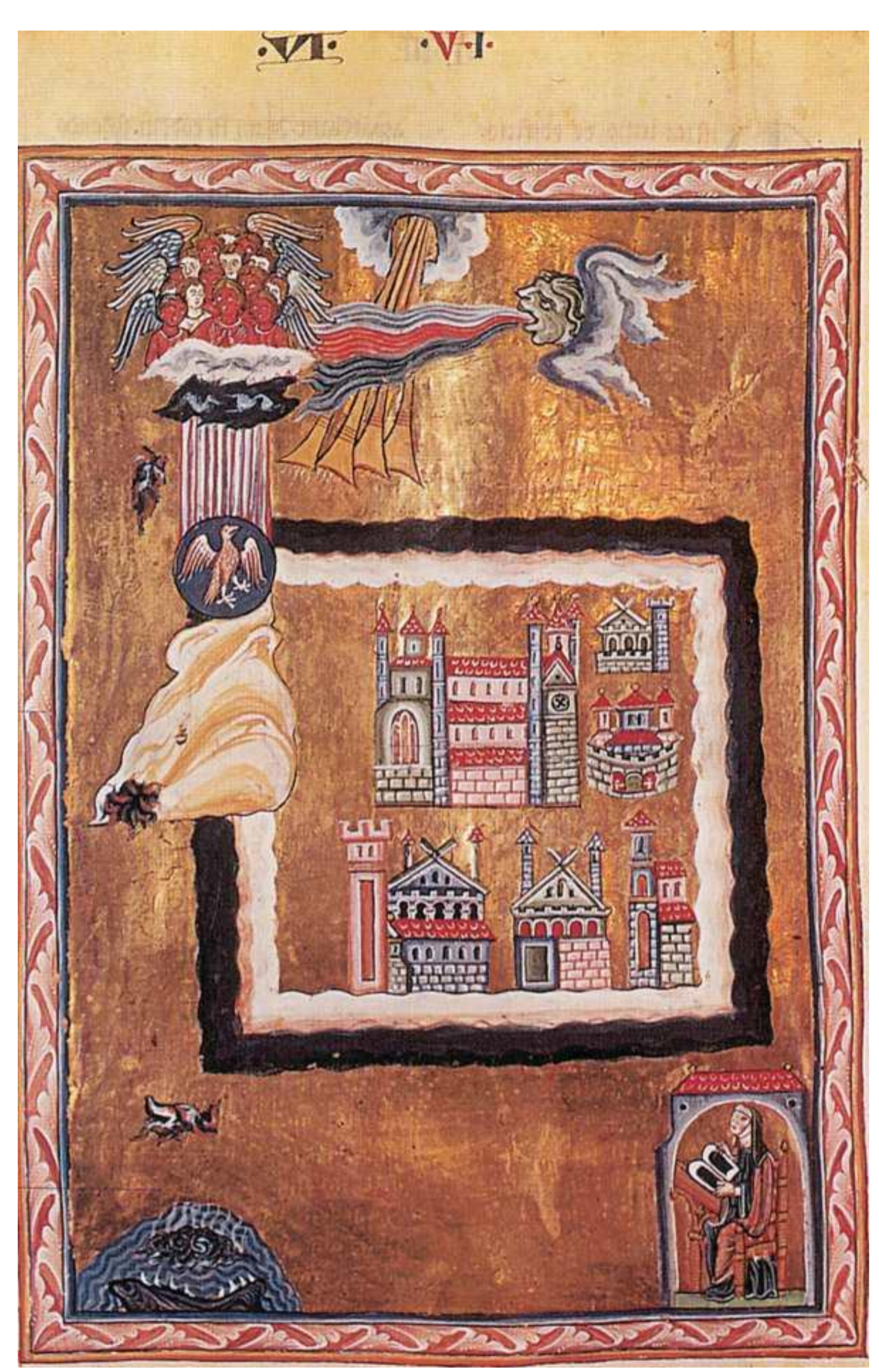


Prima uisio tercie partis.

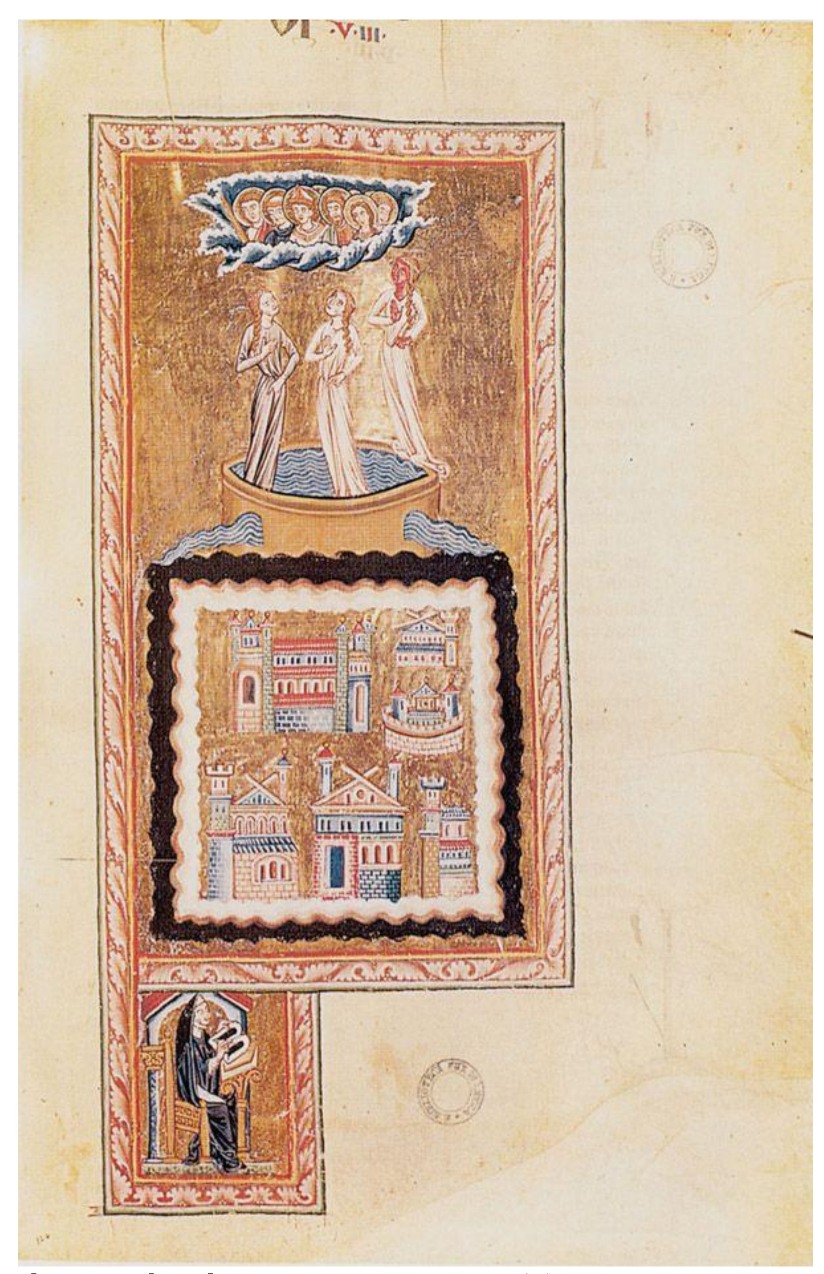


Et ego homo sumpta ab aliis hominibus que non sunt digna nominari homo propter transgressionem legis dei, cum deberem esse iusta et sum iniusta, nisi quod dei creatura sum ipsius gratia, que me etiam saluabit: uidi ad orientem. Et ecce illic conspexi uelut lapidem unum totum integrum immense latitudinis atque altitudinis, habentem ferreum colorem. Et super ipsum candidam nubem. ac super ea positum regalem tronum rotundum, in quo sedebat quidam uiuens lucidus mirabilis glorie, tanteque claritatis ut nullatenus eum perspicue possem intueri, habens quasi in pectore suo limum nigrum et lutulentum, tante latitudinis ut alicuius magni hominis pectus est, circumdatum lapidibus preciosis atque margaritis. Et de ipso lucido sedente in trono protendebatur magnus circulus aurei coloris ut aurora, cuius amplitudinem nullo modo comprehendere potui, girans ab oriente ad septentrionem et ad occidentem atque ad meridiem.

Fol. 123. *Scivias* III, 1 *(W)*.



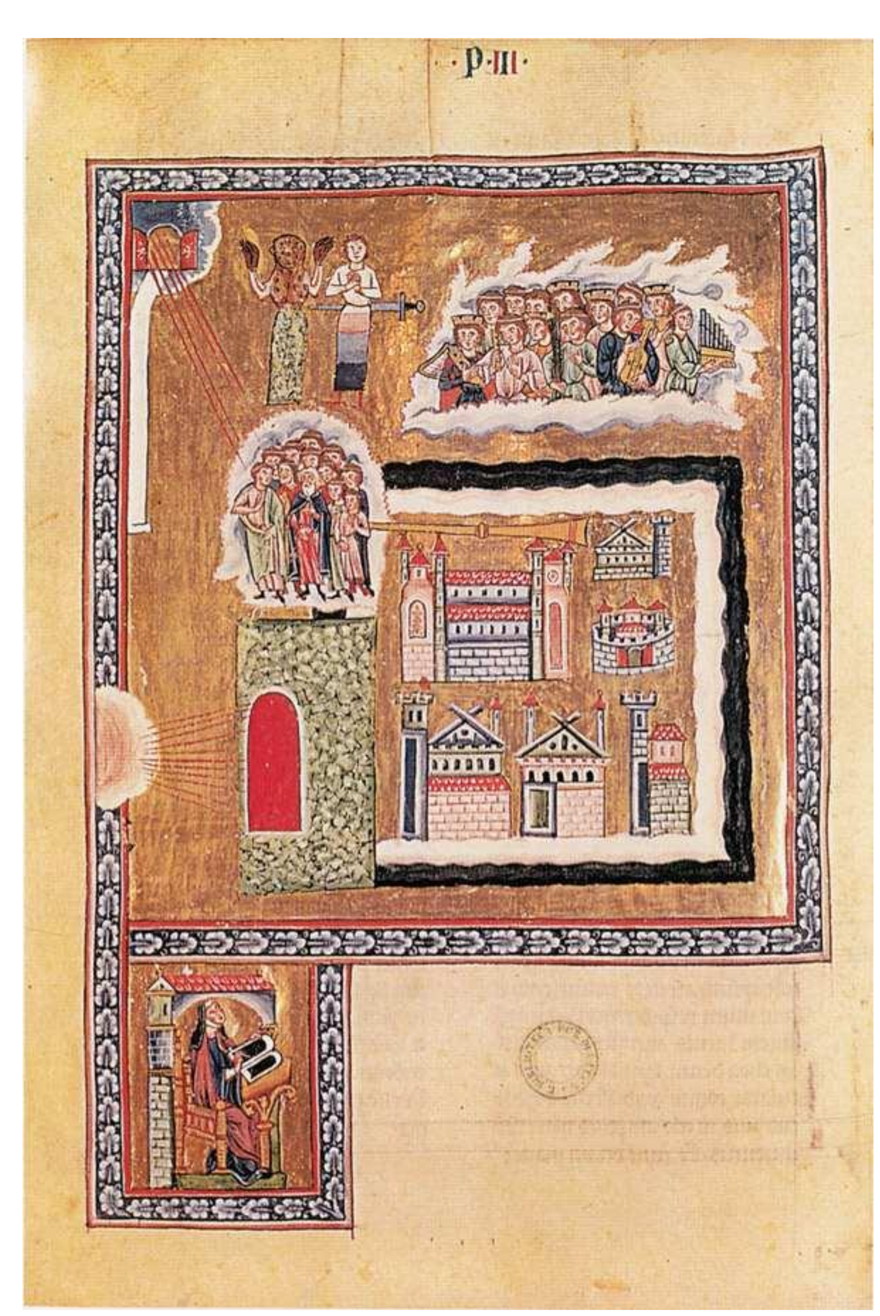
Fol. 118. *Liber divinorum operum* III, 1 *(L)*.



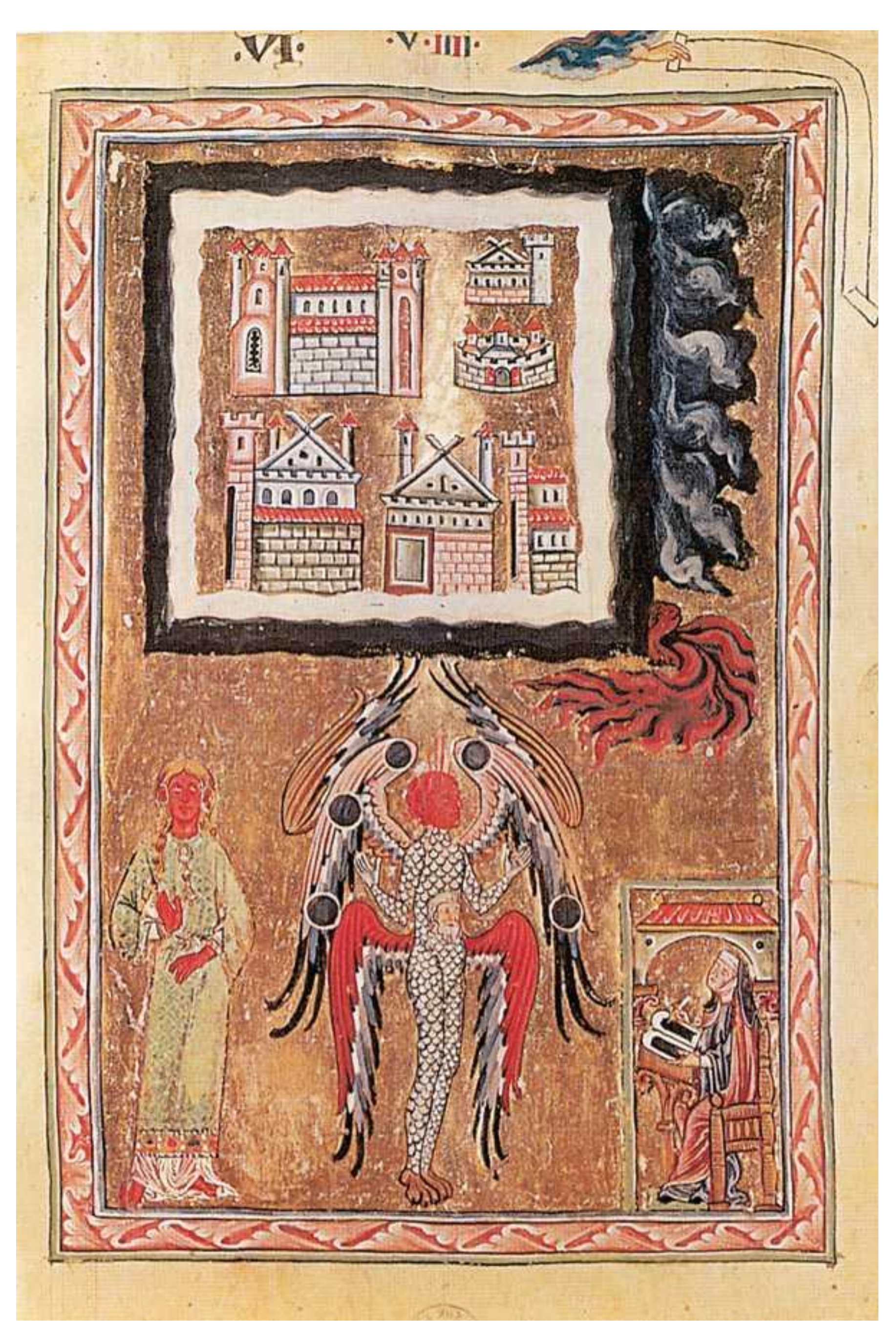
Fol. 132. *Liber divinorum operum* III, 3 *(L)*.



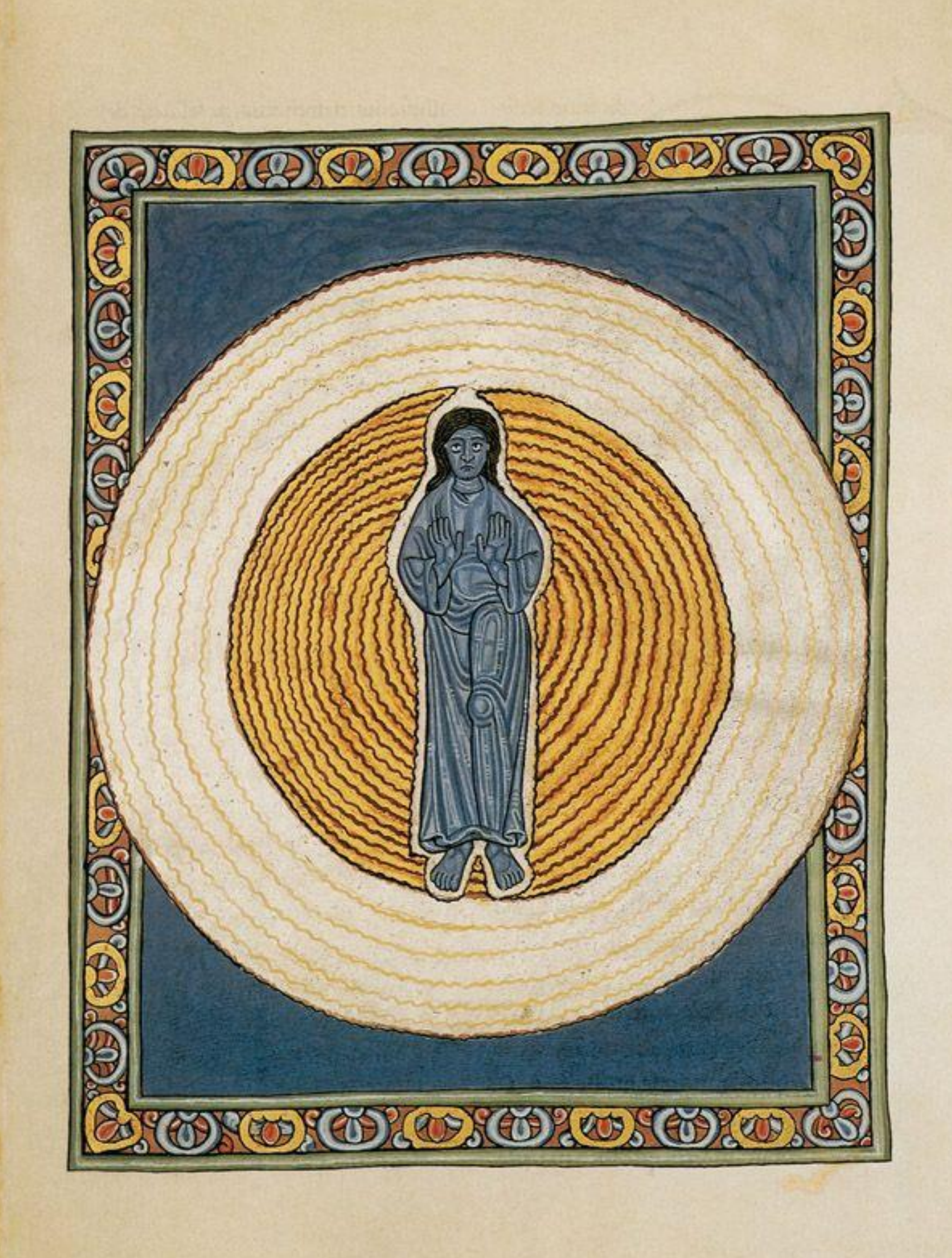
Fol. 9. *Liber divinorum operum* I, 2 *(L)*.



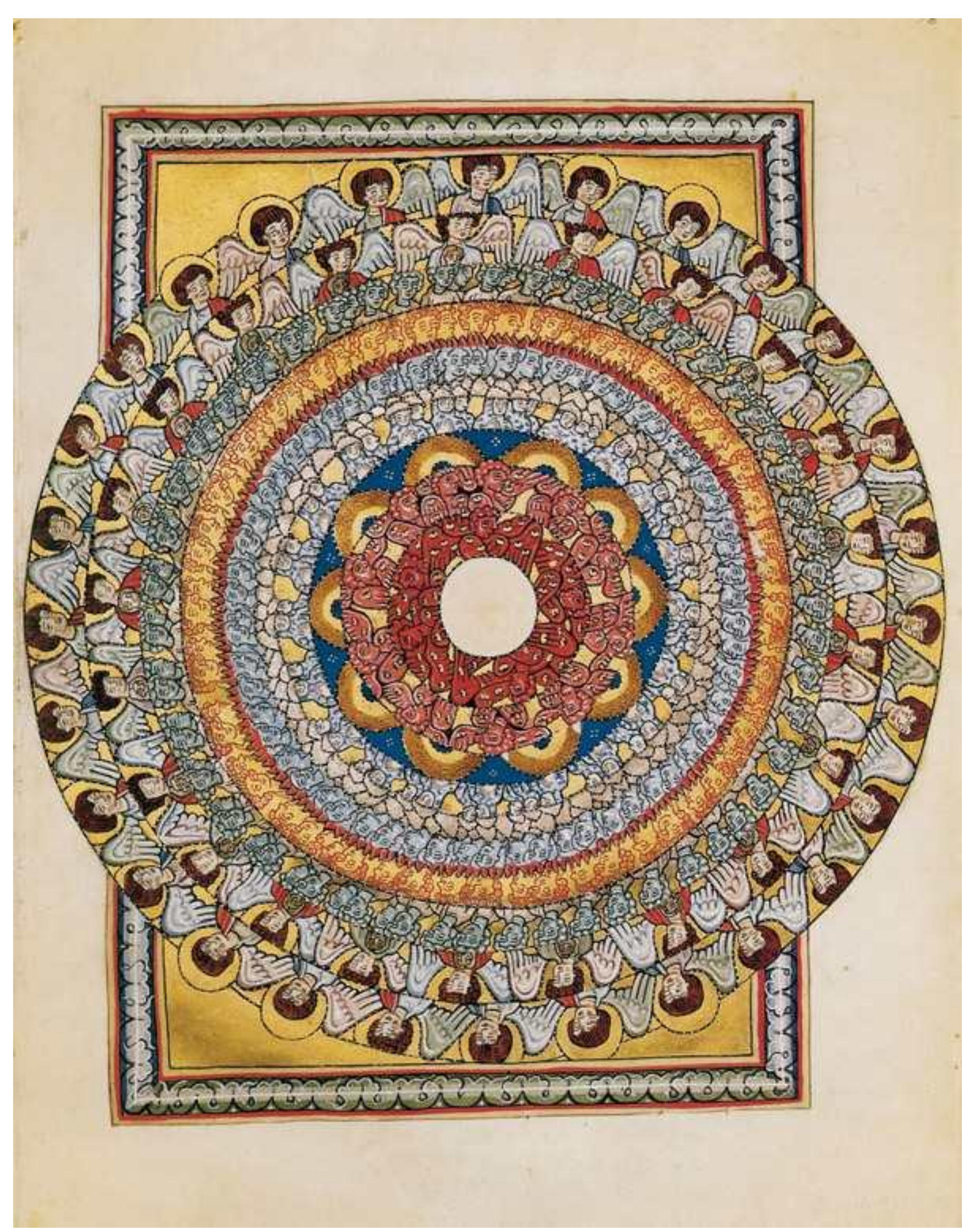
Fol. 121 v°. *Liber divinorum operum* III, 2 *(L)*.



Fol. 135. *Liber divinorum operum* III, 4 *(L)*.



Fol. 47. *Scivias* II, 2 *(W)*.



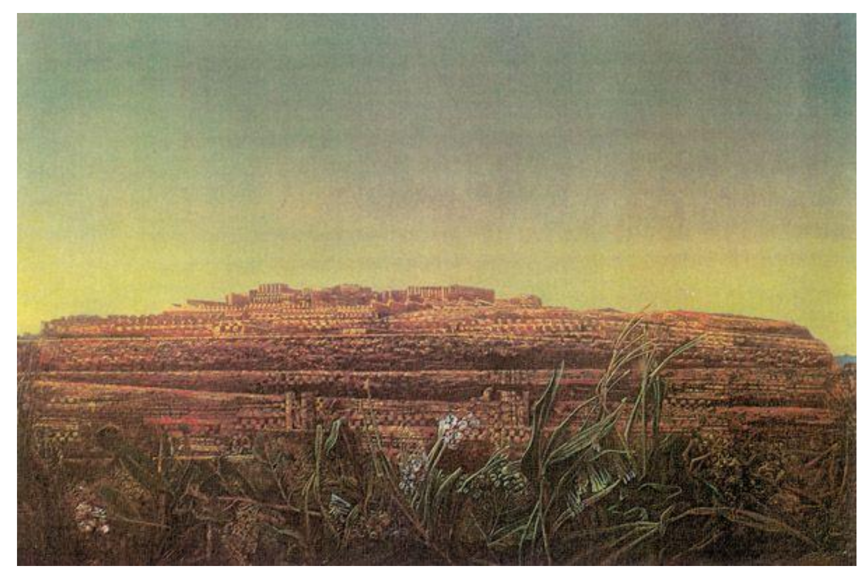
Fol. 38. *Scivias* I, 6 *(W)*.



Fol. 41 vº. *Scivias* II, 1 *(W)*.



Pintura al fresco. Casa de Paul Éluard en Eaubonne. © Max Ernst, VEGAP, Barcelona 2005.



La ville entière (1936/7). © Max Ernst, VEGAP, Barcelona 2005.



Max Ernst, *L'oeil du silence (The eye of silence),* 1943-44. Óleo sobre tela, $43^{1/4}$ x $56^{1/4}$". Mildred Lane Kemper Art Museum, Washington University in St. Louis. University purchase, Kende Sale Fund, 1946. © Max Ernst, VEGAP, Barcelona 2005.

Epílogo

En Max Ernst la visión se encuentra desnudada de la arcaica sacralidad con la que aparece en Hildegard von Bingen. Las palabras que sirven para expresar su experiencia no suenan extrañas, quizá tan sólo raras, pero según una rareza que no desentona con la surrealista. Lo cierto es que su testimonio podría ser archivado entre tantos otros procedentes del surrealismo, siempre abierto a todos los registros de lo humano. Pero lo que no resulta en modo alguno disonante, y eso es lo que me parece extraordinario, son sus palabras colocadas junto a las de Hildegard. Lo que realmente asombra ahora es su semejanza, porque en virtud de ella, esas mismas palabras se llenan de un contenido nuevo que alerta acerca de su significado. Dejan de ser una rareza para dar cuenta de una experiencia que afecta al núcleo del ser, tal y como nos ha enseñado el testimonio de Hildegard. Y es que en su diferencia apuntan a una misma realidad que no es otra que la experiencia visionaria. Un misterio sin nombre emana de su obra resplandeciente y tenebrosa. Liberadas las imágenes, aflora tanto la vida del instinto como la del espíritu en una libertad inusitada. La fuente parece que no ha de secarse nunca. A juzgar por su obra fluye incesante el río en llamas. La visión está al servicio de la creación que, como quería Max Ernst, crea al margen de la voluntad del artista que está ahí como espectador, según una pasividad que es la que domina todo comportamiento místico. Asistir al nacimiento de las formas, de las imágenes, ser canal por donde todo transcurre, receptáculo del misterio de la creación: eso es lo que desea ser y es el artista que está «más allá de la pintura».

A la luz de Max Ernst, Hildegard von Bingen adquiere un perfil imprevisto en la cultura medieval. El carácter extraordinario de su facultad sale de los marcos de lo estrictamente religioso para adentrarse en los de la creatividad. Si lo profano de Max Ernst se ha tornado de pronto profundamente sagrado, lo sagrado de Hildegard también puede descubrirse en su carácter profano, es decir, como una experiencia estética. Se trata de una reversibilidad la que proponemos, que surge del contacto, como sale la chispa del encuentro fortuito de dos realidades distantes y alejadas. Hildegard proporcionó a su mundo una caterva de imágenes salidas del fondo de su ser, que renovaron un imaginario ejercitado en la meditación. La riqueza formal, su novedad con respecto a la iconografía de su tiempo junto a un carácter tradicional y universal, sus texturas líquidas y cristalinas, todo ello son atributos de su *mundus imaginalis* que impiden entenderlo simplemente como expresión alegórica de intención didáctica, para en cambio percibir su realidad simbólica. Para poner un solo ejemplo, entre el paisaje sembrado de ojos de *El*

Ojo del Silencio de Max Ernst y la figura sembrada de ojos de la primera visión del *Scivias* de Hildegard no hay diferencia alguna más que la estilística en la resolución plástica de la visión. Pero la visión es la misma, es decir, que la imagen alude a una misma realidad del alma, y de ahí su valor simbólico.

Hildegard von Bingen y Max Ernst: cada uno pertenece a su mundo. No es posible ignorar la fe en un Dios omnipotente, el terror del fin del mundo y del Juicio Final, y la realidad del Infierno junto al Trono de Gloria del más allá. En el siglo de la muerte de Dios las visiones vagan errantes y sin rumbo, y el más allá no se transparenta en ningún lugar, porque sólo existe el acá. Y a pesar de todo, el surrealismo reivindicó el misterio que se esconde en los intersticios de la realidad. Por esos intersticios se cuela la inquietante y a la vez tranquilizadora intimidad remota entre la profeta del Rin y el artista surrealista.

La comparación del fenómeno visionario de Hildegard con la experiencia estética creadora del siglo xx abre nuevas posibilidades de lectura. Más allá de los estilos, las experiencias y sus expresiones parecen referirse a los mismos problemas. Así, por ejemplo, la proximidad que me ha parecido encontrar entre Hildegard y la abstracción es de orden puramente interior. No se trata ahora del flujo de imágenes, sino de la explosión cromática como un lenguaje que expresa lo invisible. El intenso cromatismo y la sonoridad de las visiones de Hildegard ha incitado a acercarlas al universo kandinskyano: imágenes de Dios, imágenes de la interioridad. Las resonancias del más allá o del espíritu se confunden ya sea a través de la historia sagrada o de una historia sin nombres, en unas composiciones en las que se siente el misterio de la vida.

Bibliografía

Ediciones

Agustín, san, *Obras de*, edición de Balbino Martín O.S.A., BAC, Madrid 1969.

Beato de Liébana, *Obras completas y complementarias*, I, edición bilingüe de J. González Echegaray, A. del Campo, y L.G. Freeman, BAC, Madrid 2004.

Bernardo, san, *Obras completas de*, edición bilingüe preparada por los monjes cistercienses de España, BAC, Madrid 1987.

Breton, André, *Œuvres complètes*, edición de Marguerite Bonnet, La Pléiade, Gallimard, París 1988.

Ernst, Max, *Écritures*, Gallimard, París 1970.

Gertrude d'Helfta, *Œuvres spirituelles, IV. Le Héraut*, texto crítico, traducción y notas por Jean-Marie Clément, los monjes de Wisques y Bernard de Vregille, s.j., Sources chrétiennes, Cerf, París 1978.

Guillaume de Saint-Thierry, *Deux traités de l'amour de Dieu. De la contemplation de Dieu. De la nature et de la dignité de l'amour*, textos, notas críticas y traducción de M.M. Davy, J. Vrin, París 1953.

Hildegardis Scivias, edición de Adelgundis Führkötter O.S.B., con la colaboración de Angela Carlevaris O.S.B., Corpus Christianorum Continuatio Mediaeualis XLIII y XLIIIA, Brepols, Turnholt 1978.

Hildegardis Liber vite meritorum, edición de Angela Carlevaris, Corpus Christianorum Continuatio Mediaeualis XC, Brepols, Turnholt 1995.

Hildgardis Bingensis Liber Divionorum Operum, edición de A. Derolez y P. Dronke, Corpus Christianorum Continuatio Mediaeualis XCII, Brepols, Turnholt 1996.

Hildegardis Bingensis Epistolarium, edición de L. Van Acker, Corpus Christianorum Continuatio Mediaeualis XCI, Brepols, Turnholt 1991.

Johannes von Damaskos, Die Schriften von, III., Contra imaginum calumniatores orationes tres, edición de Bonifacius Kotter O.S.B., Walter de Gruyter, Berlín-Nueva York 1975.

Richard de Saint-Victor, *Les douze patriarches ou Beniamin minor*, edición de Jean Châtillon, Monique Duchet-Suchaux y Jean Longère, Cerf, París 1997.

Speculum virginum, edición J. Seyfarth, Corpus Christianorum Continuatio Mediaeualis 5, Brepols, Turnholt 1990.

Vita Sanctae Hildegardis, edición de Monica Klaes, Corpus

Christianorum Continuatio Mediaeualis CXXVI, Brepols, Turnholt 1993.

Traducciones de fuentes citadas

Bestiario medieval, edición de Ignacio Malaxechevarría, Siruela, Madrid 1986.

Confessioni estatiche, antología y traducción de Martín Buber, Adelphi, Milán 1990.

Eckhart, maestro, *El fruto de la nada*, traducción y estudio de Amador Vega, Siruela, Madrid 1998.

Ernst, Max, *Beyond Painting and Other Writings by the Artist and his Friends*, edición de Robert Motherwell, The Documents of Modern Art, Nueva York 1948.

Ernst, Max, *Escrituras*, traducción de Pere Gimferrer, La Polígrafa, Barcelona 1982.

Hildegard von Bingen, W*elt und Mensch. Das Buch «De operatione Dei» aus dem Genter Codex*, traducción y comentarios de Heinrich Schipperges, Otto Müller, Salzburgo 1965.

Hildegarda de Bingen, *Llibre de les obres divines*, introducción de R.M. Piquer, traducción de I. Segarra, Proa, Barcelona 1997.

Hildegarda de Bingen, *Scivias: Conoce los caminos*, traducción de Antonio Castro Zafra y Mónica Castro, Trotta, Madrid 1999.

Ildegarda di Bingen, *Il libro delle opere divine*, edición de Marta Cristiani y Michela Pereira, Mondadori, Milán 2003.

Jutta and Hildegard: The Biographical Sources, traducción e introducción de Anna Silvas, The Pennsylvania State University Press, Pennsylvania 1998.

Pseudo-Denys l'Aréopagite, Œuvres complètes, traducción de Maurice de Gandillac, Montaigne, París 1943.

Tauler, Jean, *Sermons*, traducción de E. Hugueny, G. Théry, M. A. L. Corin, edición y presentación de J. P. Jossua, Cerf, París 1991.

Vida y visiones de Hildegard von Bingen, traducción de Victoria Cirlot, Siruela, Madrid 1997 (2ª edición 2001).

Estudios

Abbot Suger and Saint Denys. A Symposium, edición de Paula Liebre Gerson, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York 1986.

Auerbach, Erich, *Mímesis*, Fondo de Cultura Económica, México 1988 (1ª edición Berna 1942).

—, *Figura*, Trotta, Madrid 1998.

Belting, Hans, *Pour une anthropologie des images*, Gallimard, París 2004.

Berndt, Rainer, «Visio-speculatio-contemplatio: Zur Theorie der sehenden Wahrnehmung bei Richard von Sankt Viktor», *Hildegard von Bingen in ihrem Umfeld…,* págs. 137-161.

Benz, Ernst, *Die Vision. Erfahrungsformen und Bilderwelt*, Klett Verlag, Stuttgart 1969.

Billeter, Jean François, *Cuatro lecciones sobre Zhuangzi*, Siruela, Madrid 2002.

Blumenberg, Hans, *Las Realidades en que vivimos*, Paidós, Barcelona 1999.

Boespflug, F. y Zaluska, Y., «Le dogme trinitaire et l'essor de son iconographie en Occident de l'epoque carolingienne au IVe Concile du Latran (1215)», en *Cahiers de civilisation médiévale* 33 (1994), págs. 181-240.

Böhme, Gernot y Hartmut, *Fuego, agua, tierra, aire. Una historia cultural de los elementos*, Herder, Barcelona 1998.

Breton, André, *Le surréalisme et la peinture*, Gallimard, París 1928 (2ª edición corregida 1965 y reedición 1979).

Burton-Christie, Douglas, *The Word in the Desert. Scripture and Quest for Holiness in Early Christian Monasticism*, Oxford University Press, Oxford 1993.

Bynum, Caroline, *Jesus as Mother. Studies in the Spirituality of the High Middle Ages*, University of California Press, Berkeley 1983.

—, *Metamorphosis and Identity*, Zone Books, Nueva York 2001.

Calderoni Masetti, Anna Rosa y Dalli Regoli, Gigetta, *Sanctae Hildegadis Revelationes. Manoscritto* 1942, Cassa di Risparmio di Lucca, Lucca 1973.

Carlevaris, Angela, «Hildegard von Bingen. Urbild einer Benediktinerin», en *Hildegard von Bingen, Prophetin…*

Carruthers, Mary, *The Book of Memory*, Cambridge University Press, Cambridge 1998.

—, *The Craft of Thought. Meditation, Rhetoric, and the Making of Images. 400-1200*, Cambridge University Press, Cambridge 1998.

Caviness, Madeline, «Hildegard as the Designer of the Illustrations to her Works», en *Hildegard von Bingen. The Context of her Thought and Art…,* págs. 29-62.

Cazenave, M., Poirion, D., Strubel, A. y Zink, M., L*'art d'aimer au*

Moyen Âge, Philippe Lebaud, París 1997.

Certeau, Michel de, *La faiblesse de croire*, Éditions du Seuil, París 1987.

Chávez Álvarez, Fabio, *«Die brennende Vernunft». Studien zur Semantik der «rationalitas» bei Hildegard von Bingen*, Fromman-Holzboog, Stuttgart-Bad Cannstatt 1991.

Cioran, Émile, *Œuvres*, Gallimard, París 1995.

Cirlot, Juan Eduardo, *El ojo en la mitología. Su simbolismo*, Barcelona 1954.

—, *La imagen surrealista*, Ivam, Valencia 1996.

Cirlot, Victoria, *Les cançons de l'amor de lluny de Jaufré Rudel*, Columna, Barcelona 1996.

—, «La visión del alma», en *Cuadernos Hispanoamericanos* 620 (febrero de 2002), págs. 14-19.

—, *Figuras del destino. Mitos y símbolos de la Europa medieval*, Siruela, Madrid 2005.

— y Garí, B., *La mirada interior. Mujeres místicas y visionarias en la Edad Media*, Martínez Roca, Barcelona 1999.

Collins, John J., *The Apocalyptic Imagination. An Introduction to Jewish Apocalyptic Literature*, Michigan 1998.

Coomaraswamy, Ananda K., T*raditional Art and Symbolism*, edición de Roger Lipsey, Bollingen series LXXXIX, Princeton 1977.

Corbin, Henry, *L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn' Arabi*, Flammarion, París 1958.

—, *Avicena o el relato visionario*, Paidós Barcelona 1995 (1ª edición París 1954).

—, *Cuerpo espiritual y tierra celeste*, Siruela, Madrid 1996 (1ª edición París 1960).

—, *El hombre de luz en el sufismo iranio*, Siruela, Madrid 2000 (1ª edición París 1961).

—, *Temple et contemplation*, Flammarion, París 1980.

—, *Face de Dieu, face de l'homme*, Flammarion, París 1983.

Dinzelbacher, Peter, *Vision und Visionliteratur im Mittelalter*, Anton Hiersemann, Stuttgart 1981.

—, *An der Schwelle zum Jenseits. Sterbevisionen im interkulturellen Vergleich*, Freiburg 1989.

—, *Bernhard von Clairvaux. Leben und Werk des berühmten Zisterziensers*, Primus, Darmstadt 1998.

Dronke, Peter, «Tradition and Innovation in medieval Western Colour Imagery», *Eranos* (1972), vol. 41, Brill, Leiden 1974, págs. 51-107.

—, «Arbor caritatis», en *Medieval Studies for Jaw Bennett*, edición de P.L. Heyworth, Oxford 1981, págs. 207-253.

—, «The Symbolic Cities of Hildegard von Bingen», en *The Journal of Medieval Latin* 1 (1991), págs. 168-183.

—, «The Allegorical World-Picture of Hildegard of Bingen: Revaluations and New Problems», en *Hildegard of Bingen. The Context…,* págs. 116.

Duby, Georges, *Saint Bernard, l'art cistercien*, Arts et Métiers Graphiques, París 1976.

—, *Damas del siglo XII*, Alianza, Madrid 1996.

Epiney-Burgard, G. y Zum Brunn, E., *Mujeres trovadoras de Dios. Una tradición silenciada de la Europa medieval*, Paidós, Barcelona 1998.

Esmeijer, Anna, *Divina quaternitas. A preliminary study in the method and application of visual exegesis*, van Gorcum, Assen 1978.

Evans, Michael, «The geometry of the mind», en *Architectural Association Quaterly* 12 (1980), págs. 32-55.

George, Wilma y Yapp, Brunsdon, *The naming of the beasts. Natural history in medieval bestiary*, Druckworth, Londres 1991.

Geschichte und Vorgeschichte der modernen Subjektivität, edición de R.L. Fetz, R. Hagenbüchle y P. Schulz, Walter de Gruyter, Berlín-Nueva York 1998.

Gössmann, Elisabeth, *Hildegard von Bingen. Versuche einer Annäherung*, Iudicium, Munich 1995.

Gouguenheim, S., *La Sybille du Rhin. Hildegarde de Bingen, abbesse et prophétesse rhénane*, Publications de la Sorbonne, París 1996.

Greenhill, Eleanor S., «The Group of Christ and St. John as Author Portrait: Literary Sources, Pictorial Parallels», *Festschrift Bernhard Bischoff zu seinem 65. Geburtstag*, Anton Hiersemann, Stuttgart 1971, págs. 406-416.

Grundfragen christlicher Mystik, edición de Margot Schmidt, Stuttgart-Bad Cannstatt 1987.

Guardini, Romano, *El Señor. Meditaciones sobre la persona y la vida de Jesucristo*, Ediciones Cristiandad, Madrid 2002.

Guénon, René, *Symboles fondamentaux de la science sacrée*, Gallimard, París 1962.

Haas, Alois Maria, «Das Subjekt im "sermo mysticus" am Beispiel der spanischen Mystik des 16. Jahrhunderts», págs. 612-640, en *Geschichte und Vorgeschichte…*

—, *Visión en azul. Estudios de mística europea*, Siruela, Madrid 1996.

Hamburger, Jeffrey F., *The Rothschild Canticles. Art and Mysticism in Flanders and the Rhineland circa 1300,* Yale University Press, New Haven-

Londres 1990.
—, *The Visual and the Visionary. Art and Female Spirituality in Late Medieval Germany*, Zone Books, Nueva York 1998.
—, *St. John the Divine. The Deified Evangelist in Medieval Art and Theology*, University of California Press, Berkeley, Los Ángeles-Londres 2002.
—, «The "Various Writings of Humanity": Johannes Tauler on Hildegard of Bingen'*Scivias*», en *The Voice of Silence. Women's Literacy in a Men's Church*, edición de Thérèse de Hemptinne y María Eugenia Góngora, Brepols, Turnholt 2004, págs. 167-191.
Hassig, Debra, *Medieval Bestiaries. Text, Image, Ideology*, Cambridge University Press, Cambridge 1995.
Henkel, Nikolaus, *Studien zum Physiologus im Mittelalter*, Niemeyer, Tübingen 1976.
Henry, Michel, *Voir l'invisible. Sur Kandinsky*, PUF, París 2005 (1ª edición París 1988).
Henry Corbin, edición de Christian Jambet, L'Herne, París 1981.
Hildegard von Bingen, Prophetin durch die Zeiten, zum 900 Geburtstag, edición de la abadesa Edeltraud Forster, Herder, Freiburg 1997.
Hildegard von Bingen. The Context of her Thought and Art, edición de Ch. Burnett y P. Dronke, The Warburg Institute, Londres 1998.
Hildegard von Bingen in ihrem Umfeld - Mystik und Visionsformen in Mittelalter und früher Neuzeit, edición de Änne Bäumer-Schleinkofer, Würzburg 2001.
Jambet, Christian, *La lógica de los orientales. Henry Corbin y la ciencia de las formas*, Fondo de Cultura Económica, México 1989.
Jung, Carl Gustav, *Visions. Notes of the Seminar given in* 1930-34, edición de Claire Douglas, Bollingen Series XCIX, Princeton University Press, Princeton-Nueva Jersey 1997.
Kamlah, Wilhelm, *Apokalypse und Geschichtstheologie. Die mittelalterliche Auslegung der Apokalypse vor Joachim de Fiore*, Emil Ebering, Berlín 1935.
Keller, Hildegard Elisabeth, *My secret is mine. Studies on Religion and Eros in the German Middle Ages*, Peeters, Lovain 2000.
Klein, Peter, «From the heavenly to the trivial: vision and visual perception in early and high medieval Apocalypse illustration», en *The Holy Face and the paradox of representation*, edición de Herbert L. Kessler y Gerhard Wolf, Biblioteca Hertziana, Johns Hopkins, Roma 1998, págs. 247-278.
Ladner, Gerhart B., «Der Bildbegriff bei den griechischen Vätern und

der byzantinische Bilderstreit», en *Der Mensch als Bild Gottes*, edición de Leo Scheffcyzk, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1969, págs. 144-192.

Lévi-Strauss, Claude, *Le regard éloignée*, Plon, París 1983.

Lewis, Suzanne, *Reading Images. Narrative Discourse and Reception in the thirteenth-century Illuminated Apocalypse*, Cambridge University Press, Cambridge 1995.

Lexikon der christlichen Ikonographie, Herder, Friburgo 1972.

Liebeschütz, Hans, *Das allegorische Weltbild der heiligen Hildegard von Bingen*, Leipzig-Berlín 1930. Reedición con epílogo en Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1964.

Magritte, René, *Écrits complets*, edición de André Blavier, Flammarion, París 2001.

Marion, Jean-Luc, *El ídolo y la distancia*, Sígueme, Salamanca 1999 (1ª edición, París 1977).

Meier, Christel, «Die Bedeutung der Farben im Werk Hildegards von Bingen», en *Frühmittelalterliche Studien* 6 (1972), págs. 245-355.

—, «Zwei Modelle von Allegorie im 12.Jahrhundert: Das allegorische Verfahren Hildegards von Bingen und Alans von Lille», págs. 10-89, en *Formen und Funktionen der Allegorie. Symposion Wolfenbüttel* 1978, edición de Walter Haug, Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart 1979.

—, «Virtus und Operatio als Kernbegriffe einer Konzeption der Mystik bei Hildegard von Bingen», en *Grundfragen christlicher Mystik…,* págs. 73-101.

—, «"Calcare caput draconis". Prophetische Bildkonfiguration im Visiontext und Illustrationen: Zur Vision "Scivias" II, 7», en *Hildegard von Bingen, Prophetin…,* págs. 359-405.

Mentré, Mireille, *Illuminated manuscripts of medieval Spain*, Thames and Hudson, Londres 1996.

Moulinier, Laurence, «L'ordre du monde animal selon Hildegarde de Bingen (xiie siècle)», L*'homme, l'animal domestique et l'environnement du Moyen Âge au XVIIIe siècle*, edición de Robert Durand, Ouest editions, Nantes 1993.

Newman, Barbara, «Seherin-Prophetin-Mystikerin. Hildegard von Bingen in der hagiographischen Tradition», en *Hildegard von Bingen, Prophetin…,* págs. 126-152.

Nolan, Barbara, *The Gothic visionary perspective*, Princeton University Press, Princeton 1977.

Obrist, Barbara, «Wind Diagrams and medieval Cosmology», *Speculum* 72 (1997), págs. 33-84.

Ohly, Friedrich, *Hohelied-Studien. Grundzüge einer Geschichte der Hoheliedauslegung des Abendlandes bis zum* 1200, Franz Steiner, Wiesbaden 1958.

Ostlender, Heinrich, «Dante und Hildegard von Bingen», en *Deutsches Dante-Jahrbuch* XXVII (1948), págs. 159-170.

Pächt, Otto, «The Illustrations to St. Anselm's Prayers and Meditations», en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 19 (1956), págs. 177.

Pettazzoni, Raffaelle, «Le corps parsemé d'yeux», en *Zalmoxis* I (1938), págs. 112.

Rougemont, Denis de, L*'amour et l'Occident*, Plon, París 1938.

Ruh, Kurt, *Geschichte der abendländischen Mystik*, Beck, Munich 1990.

—, «Die Hoheliedererklärungen Bernards von Clairvaux und Wilhelms von St. Thierry», en *«Minnichlichiu gotes erkennusse». Studien zur frühen abendländischen Mystiktradition Heidelberger Mystiksymposium vom* 16. *Januar* 1989, edición de Dietrich Schmidtke, Stuttgart-Bad Cannstatt 1990, págs. 16-27.

Saurma-Jeltsch, Lieselotte E., *Die Miniaturen im «Liber Scivias» der Hildegard von Bingen. Die Wucht der Vision und die Ordnung der Bilder*, Reichert Verlag, Wiesbaden 1998.

Saxl, Fritz, «Macrocosm and Microcosm in Medieval Pictures», en *Lectures I y II*, The Warburg Institute 1957, págs. 58-72.

Schmidt, Margot, «Zur Bedeutung der geistlichen Sinne bei Hildegard von Bingen», en T*iefe des Gotteswissens...*, págs. 117-142.

Schneider, Marius, *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas*, Siruela, Madrid 1998 (1ª edición Barcelona 1946).

Scholem, Gershom, *Grandes tendencias de la mística judía*, Siruela, Madrid 1993.

Schrader, M. y Führkötter, A., *Die Echtheit des Schriftums der heiligen Hildegard von Bingen*, Böhlau, Colonia-Graz 1956.

Silverstein, T., «The Fabulous Cosmogony of Bernardus Silvestris», en *Modern Philology* 46 (1948-1949), págs. 92-116.

Sloterdijk, Peter, *Esferas I*, Siruela, Madrid 2003.

Spies, Werner, *Max Ernst. Collages. The invention of the surrealist universe*, Thames and Hudson, Londres 1991.

—, *Max Ernst. Sculptures, maisons, paysages*, catálogo de la exposición Centre Georges Pompidou, París 1998.

Staab, Franz, «Aus Kindheit und Lehrzeit Hildegards. Mit einer

Übersetzung der *Vita* ihrer Lehrerin Jutta von Sponheim», en *Hildegard von Bingen, Prophetin…,* págs. 58-86.

Stierlin, Henri, *Le Livre de Feu. L'Apocalypse et l'art mozarabe,* Sigma, Ginebra 1978.

Tiefe des Gotteswissens — Schönheit der Sprachgestalt bei Hildegard von Bingen, Internationales Symposium in der Katholischen Akademie Rabanus Maurus Wiesbaden-Naurod vom 9 bis 12. September 1994, edición de M. Schmidt, Frommann-Holzboog, Stuttgart-Bad Cannstatt 1995.

Trajectoires du rêve. Du romantisme au surréalisme, obra realizada bajo la dirección de Vincent Gille, Pavillon des Arts 7 mars-7 juin 2003, París 2003.

Tzara, Tristan, «Max Ernst and his reversible images», en *Max Ernst, Beyond Painting…,* págs. 186-190.

Van der Meer, F., *Maiestas Domini. Théophanies de l'Apocalypse dans l'art Chrétien*, Roma-París 1938.

Vega, Amador, *Zen, mística y abstracción*, Trotta, Madrid 2002.

—, *Arte y santidad. Cuatro lecciones de estética apofática, Cuadernos de la Cátedra Jorge Oteiza*, Universidad Pública de Navarra, Pamplona 2005.

Volfing, Annette, «The authorship of John the Evangelist as presented in medieval German sermons and Meisterlieder», *Oxford German Studies* 23 (1994), págs. 144.

Vollmann, B.K., «Die Wiederentdeckung des Subjekts im Hochmittelalter», en *Geschichte und Vorgeschichte der modernen Subjektivität*…, págs. 380-393.

Von den Steinen, Wolfram, *Homo caelestis. Das Wort der Kunst im Mittelalter,* Francke, Berna-Munich 1965.

Wasserstrom, Steven M., *Religion after Religion. Gershom Scholem, Mircea Eliade and Henry Corbin at Eranos*, Princeton University Press, Princeton-Nueva Jersey 1999.

Widmer, Berthe, «Moralische Grundbegriffe Hildegard in ihrem Rad der Winde», en *Hildegard von Bingen, Prophetin…,* págs. 211-222.

Williams, David, *Deformed Discourse. The function of the monster in mediaeval thought and literature*, University of Exeter Press 1996.

Zambon, Francesco, «Teologia del bestiario», *Museum Patavinum,* Anno II, 1 (1984), págs. 23-51.

Zolla, Elémire, *Verità segrete esposte in evidenza. Sincretismo e fantasia. Contemplazione ed esotericità,* Marsilio, Venecia 1990.

Índice de figuras y láminas

austríaca, Cod. 12600.

Fig. 4 Fol. 105 vº. *De natura rerum*, de Thomas de Cantimpré. Biblioteca estatal bávara de Munich, Clm. 2655 (fines s. xiii).

Fig. 5 Fol. 115. *Scivias* II, 7 (W).

Fig. 6 Fol. 106. *Scivias* II, 7. Heidelberg, Biblioteca de la Universidad, Ms. Sal. X 16.

Fig. 7 Fol. 214 vº. *Scivias* II, 11 (W).

Fig. 8 Fol. 2. Karlsruhe, Landesbibliothek, Cod. LX Augiensis.

VII.

Fig. 1 Fol. 25. *Scivias* I, 4 (W).

VIII.

Fig. 1 *La inmortalidad de Buonarotti o dadafex maximus* (1920). © Max Ernst, VEGAP, Barcelona 2005.

Fig. 2 *Winterlandschaft: vegasung der vulkanisierten eisenbraut zur erzeugung der nötigen bettwärme* (1921). © Max Ernst, VEGAP, Barcelona 2005.

Fig. 3 *La femme* 100 *tête*s. «La inmaculada concepción». © Max Ernst, VEGAP, Barcelona 2005.

Fig. 4 *Santa conversazione* (1921) y *La belle jardinière* (1921/2). © Max Ernst, VEGAP, Barcelona 2005.

Fig. 5 *Frottage. Histoire naturelle*. «Les mœurs des feuilles» (1925). © Max Ernst, VEGAP, Barcelona 2005.

Fig. 6 Cubierta para Max Ernst, edición especial de *Cahiers d'Art*. París (1937).

Fig. 7 Cubierta. Paul Éluard, *Répétitions*, París (1922). © Max Ernst, VEGAP, Barcelona 2005.

Fig. 8 *Ojo de esfinge*. Piedra encontrada.

Fig. 9 Piedras esculpidas de Maloja. © Max Ernst, VEGAP, Barcelona 2005.

IX.

Fig. 1 Fol. 122 vº. *Scivias* III, 1.

Fig. 2 Fol. 225 vº. *Scivias* III, 12.

Fig. 3 Fol. 14. *Scivias* I, 3.

Fig. 4 Fol. 112 vº. *Beato Facundus*, Ap 4, 1-4, Madrid, Biblioteca Nacional, Ms. Vitr. 14-2.

Fig. 5 Fol. 5 vº. *Haimo de Auxerre*, Ap 4, 1-4, Oxford, Bodleian Library, Ms. Bodley 352.

Fig. 6 *Cosacos* (1911), Londres, The Tate Gallery. © Wassily Kandinsky, VEGAP, Barcelona 2005.

Láminas

Lámina I Fol. 1. *Protestificatio* de *Scivias*. Facsímil de Eibingen del códice de Rupertsberg (W: Wiesbaden, Hess. Landesbibliothek, Hs. 1) 2ª mitad del s. xii.

Lámina II Fol. 22. *Scivias I, 4 (W).*

Lámina III Fol. 1 vº. *Liber Divinorum operum* I, 1. Ms. De Lucca (*L:* Biblioteca Statale di Lucca 1942), (principios del s. XIII).

Lámina IV Fol. 2. *Scivias* I, 1 *(W).*

Lámina V Fol. 123. *Scivias* III, 1 *(W).*

Lámina VI Fol. 118. *Liber divinorum operum* III, 1 *(L).*

Lámina VII Fol. 132. *Liber divinorum operum* III, 3 *(L).*

Lámina VIII Fol. 9. *Liber divinorum operum* I, 2 *(L).*

Lámina IX Fol. 121 vº. *Liber divinorum operum* III, 2 *(L).*

Lámina X Fol. 135. *Liber divinorum operum* III, 4 *(L).*

Lámina XI Fol. 47. *Scivias* II, 2 *(W).*

Lámina XII Fol. 38. *Scivias* I, 6 *(W).*

Lámina XIII Fol. 41 vº. *Scivias* II, 1 *(W).*

Lámina XIV Pintura al fresco. Casa de Paul Éluard en Eaubonne. © Max Ernst, VEGAP, Barcelona 2005.

Lámina XV *La ville entière* (1936/7). © Max Ernst, VEGAP, Barcelona 2005.

Lámina XVI Max Ernst, *L'oeil du silence (The eye of silence),* 1943-44. Óleo sobre tela, $43^{1/4}$ x $56^{1/4}$". Mildred Lane Kemper Art Museum, Washington University in St. Louis. University purchase, Kende Sale Fund, 1946. © Max Ernst, VEGAP, Barcelona 2005.

Notas

Notas al capítulo I

1. Una reciente valoración acerca de la subjetividad en la Edad Media en B.K. Vollmann, «Die Wiederentdeckung des Subjekts im Hochmittelalter», págs. 380-393, en Geschichte und Vorgeschichte der modernen Subjektivität, 1, edición de R.L. Fetz, R. Hagenbüchle y P. Schulz, Walter de Gruyter, Berlín-Nueva York 1998.

2. Hildegarda de Bingen, Scivias: Conoce los caminos, traducción de Antonio Castro Zafra y Mónica Castro, Trotta, Madrid 1999, pág. 15. Hildegardis Scivias, edición de Adelgundis Führkötter O.S.B. con la colaboración de Angela Carlevaris O.S.B., Corpus Christianorum Continuatio Mediaeualis XLIII y XLIII A, Brepols, Turnholt 1978, pág. 3.

3. Ibídem, de la traducción pág. 15 y de la edición pág. 3.

4. Ibídem, de la traducción págs. 15-16 y de la edición págs. 3-4.

5. En dos manuscritos aparece como un añadido (Wiesbaden, Hess. LB, Hs. 1 en una raspadura de un corrector coetáneo, y en el manuscrito B como añadido sobre la línea. En el manuscrito Wiesbaden, Hess. LB, Hs. 2 aparece en el texto corrido, cf. prólogo de A. Führkötter, edición cit., pág. XIX).

6. Traducción cit., pág. 16 y edición cit., pág. 4.

7. Acerca de la construcción paratáctica en los cantares de gesta, cf. Erich Auerbach, «Nombran a Roldán jefe de la retaguardia», en Mimesis, Fondo de Cultura Económica, México 1988.

8. Traducción cit., pág. 17 y edición cit., pág. 5.

9. Traducción cit., pág. 17 y edición cit., pág. 5.

10. Se trata del manuscrito de Rupertsberg, Wiesbaden, Hess. Landesbibliothek, Hs. 1, W, desaparecido en el año 1945; en la abadía de Eibingen se realizó un facsímil en los años 1927-1933 y las miniaturas reproducidas proceden del facsímil y no del original. Al parecer, el manuscrito fue realizado en el mismo monasterio de Rupertsberg en vida de Hildegard, aunque es posible que las miniaturas fueran algo posteriores a su muerte. Un estado de la cuestión acerca de fecha y taller, en Lieselotte E. Saurma-Jeltsch, Die Miniaturen im «Liber Scivias» der Hildegard von Bingen. Die Wucht der Vision und die Ordnung der Bilder, Reichert Verlag, Wiesbaden 1998, págs. 311. Con todo, algunos autores continúan manteniendo la antigua hipótesis de que Hildegard dirigió ella misma el trabajo de las miniaturas; cf. Madeline Caviness, «Hildegard as the Designer of the Illustrations to her Works», en

Hildegard von Bingen. The Context of her Thought and Art, edición de Ch. Burnett y P. Dronke, The Warburg Institute, Londres 1998, págs. 29-62.

11. Una relación semejante entre figura y marco se encuentra en miniaturas del Apocalipsis: Juan de Patmos «entra y sale» del espacio en que se enmarca la iluminación. Suzanne Lewis lo entendió como una alusión al carácter «transgresivo» de Juan de Patmos, y a su facultad de estar en este mundo y en el «otro», cf. Reading Images. Narrative discourse and reception in the thirteenth-century illuminated apocalypse, Cambridge University Press, Cambridge 1995, pág. 21. Véase Fig. 5, cap. III, pág. 74 de este libro.

12. Manuscrito anglosajón del s. X. Rouen, Bibl. Municipal, ms. Y7, fol. 29 vº. Benedictionale del obispo Roberto. Citado y comentado por L.E. Saurma-Jeltsch, op. cit.; págs. 25-31. Con todo, se trata de una imagen sustancialmente diferente a la del manuscrito de Scivias.

13. cf. Vida y visiones de Hildegard von Bingen, edición de Victoria Cirlot, Siruela, Madrid 2001 con la traducción de la Vida; Vita Sanctae Hildegardis, edición y estudio de Monica Klaes, Corpus Christianorum Continuatio Mediaeualis, CXXVI, Brepols, Turnholt 1993.

14. Como sostiene Barbara Newman, «Die "Vita Hildegardis" ist nicht nur der Bericht über ein aussergewöhnliches Leben, sie ist auch ein aussergewöhnlicher Text...» planteando la hipótesis de que la Vita también fuera conocida en el monasterio de Villers en donde se conocía el Liber vitae meritorum y el Liber divinorum operum, así como la Sypmhonia que la propia Hildegard regaló a los monjes. En el s. XIII Villers se convirtió en centro de hagiografía y de cura monialium, y no es extraño que influyera en la nueva ola de la hagiografía mística. («Seherin-Prophetin-Mystikerin. Hildegard von Bingen in der hagiographischen Tradition», en Hildegard von Bingen, Prophetin durch die Zeiten, zum 900. Geburtstag, edición de la abadesa Edeltraud Forster, Herder, Freiburg 1997, págs. 126-152, en concreto, págs. 141-142.

15. Traducción cit., pág. 16 y edición cit., pág. 4.

16. Vida y visiones, cit., págs. 51-52.

17. Traducción cit., pág. 63 y ss. y edición cit., pág. 61 y ss.

18. Peter Sloterdijk, Esferas I, Siruela, Madrid 2003, pág. 334.

19. Cf. Franz Staab, «Aus Kindheit und Lehrzeit Hildegards. Mit einer Übersetzung der Vita ihrer Lehrerin Jutta von Sponheim», en Hildegard von Bingen, Prophetin, cit., págs. 58-86, y también Jutta and Hildegard: The Biographical Sources, traducción e introducción de Anna Silvas, The Pennsylvania State University Press, Pennsylvania 1998.

20. Vida y visiones, cit., pág. 41 (Vida, Libro I).

21. Ibídem.

22. Erich Auerbach, Figura, Trotta, Madrid 1998.

23. Vida y visiones, cit., pág. 56 (Vida, Libro II, visión segunda).

24. Victoria Cirlot, Figuras del destino. Mitos y símbolos de la Europa medieval, Siruela, Madrid 2005.

25. Erich Auerbach, «La salida del caballero cortesano», en Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental, Fondo de Cultura Económica, México 1988 (1ª edición Berna 1942).

26. Vida y visiones, cit. pág. 52 (Vida, Libro II, visión primera).

27. Vida y visiones, cit., págs. 113-114 (carta a san Bernardo) y en la Vida, trad. cit., págs. 40-41 (Vida, Libro I, IV).

28. La carta de Odo de Soissons en Vida y visiones, cit., págs. 121-122: «[...] Se dice que, elevada a los cielos, has visto mucho y que mucho lo ofreces por medio de la escritura, y también que compones nuevos modos de cantos, cuando nada de esto has estudiado».

29. Hildegardis Liber vite meritorum, edición de Angela Carlevaris, Corpus Christianorum Continuatio Mediaeualis XC, Brepols, Turnholt 1995.

30. Vida y visiones, cit., pág. 68 (Vida, Libro II, visión séptima).

31. Hildegardis Bingensis Liber Divinorum Operum, edición de A. Derolez y P. Dronke, Corpus Christianorum Continuatio Mediaeualis XCII, Brepols, Turnholt 1996.

32. Así lo ha interpretado Fabio Chávez Álvarez, «Die brennende Vernunft». Studien zur Semantik der «rationalitas» bei Hildegard von Bingen, Frommann-Holzboog, Stuttgart-Bad Cannstatt 1991, págs. 230-232.

33. Speculum virginum, edición de J. Seyfarth, Corpus Christianorum Continuatio Mediaeualis 5, Brepols, Turnholt 1990.

34. Edición cit., II, 188.

35. Edición cit., V, 879-885.

36. Acerca de Cristo como madre en la espiritualidad cisterciense, cf. Caroline Bynum, Jesus as Mother. Studies in the Spirituality of the High Middle Ages, University of California Press, Berkeley 1983. Véase un desarrollo de este asunto en el capítulo III de este libro.

37. Edición cit.

38. Lucca, Biblioteca Statale 1942, L. Un estudio de este manuscrito en Sanctae Hildegardis Reuelationes. Manoscritto 1942, texto de Anna Rosa Calderoni Masetti y Gigetta Dalli Regoli, Cassa di Risparmio di Lucca, Lucca 1973.

39. La traducción de la carta a Guibert de Gembloux, en Vida y visiones, cit., págs. 149-154. Esta carta se conoce como De modo visionis suae. Apareció en la antología de Martin Buber, Confessioni estatiche, Adelphi, Milán 1990.

40. Vida y visiones, cit., pág. 91 (Vida, Libro III, XXVII).

Notas al capítulo II

1. Hildegardis Bingensis Epistolarium. Pars Prima, edición de L. Van Acker, Corpus Christianorum Continuatio Mediaeualis XCI, Brepols, Turnholt 1991. Las cartas se encuentran en las págs. 3-7. Una traducción en Vida y visiones de Hildegard von Bingen, edición de V. Cirlot, Siruela, Madrid 2001, págs. 113-115; véase también en G. Ëpiney-Burgard-E. Zum Brunn, Mujeres trovadoras de Dios. Una tradición silenciada de la Europa medieval, Paidós, Barcelona 1998, págs. 53-56. La tradición antigua de manuscritos (Z, M,We) presentaba primero la carta de Hildegard en la que ésta pide consejo a san Bernardo, mientras que la tradición más reciente (R, Wr), en la que destaca el famoso Riesenkodex (R) salido del propio Rupertsberg y recopilado por Guibert de Gembloux, quien a su vez se habría basado en la edición de Volmar de 1173, nos mostraría en primer lugar la carta de san Bernardo y en segundo lugar la de Hildegard, y se habrían introducido cambios, para magnificar a Hildegard y disimular así la parquedad de la respuesta del abad. Un comentario acerca de la versión manipulada de la correspondencia en la transmisión más moderna, en L. Van Acker, op. cit., págs. LVIILXI. Esta manipulación ya fue puesta de manifiesto por M. Schrader y A. Führkötter, Die Echtheit des Schriftums der heiligen Hildegard von Bingen, Böhlau, Colonia-Graz 1956, donde confrontan la versión de la carta que ofrece el Zwiefaltener Kodex con la del Riesenkodex, págs. 104-110. Otro comentario acerca de la manipulación de la correspondencia de Hildegard en S. Gouguenheim, La Sibylle du Rhin. Hildegarde de Bingen, abbesse et prophétesse rhénane, Publications de la Sorbonne, París 1996, págs. 36-37.

2. Barbara Newman, «Seherin-Prophetin-Mystikerin. Hildegard von Bingen in der hagiographischen Tradition», en Hildegard von Bingen. Prophetin durch die Zeiten. Zum 900 Geburtstag, edición de la abadesa Edeltraud Forster, Herder, Freiburg 1997, págs. 126-152. Más adelante volveré a hacer referencia a este importante estudio.

3. G. Épiney-Burgard y E. Zum Brunn, op. cit., pág. 13.

4. K. Ruh, Geschichte der abendländischen Mystik. Band I. Die Grundlegung durch die Kirchenväter und die Mönchstheologie des 12. Jahrhunderts, Beck, Munich 1990, págs. 14-15.

5. Edición de L. Van Acker, cit., pág. 13 y traducción cit., pág. 113.

6. Georges Duby, Saint Bernard, l´art cistercien, Arts et Métiers Graphiques, París 1976.

7. P. Dinzelbacher, Bernhard von Clairvaux. Leben und Werk des berühmten Zisterziensers, Primus Verlag, Darmstadt 1998, pág. 312 y ss. Todos los datos de la vida de san Bernardo están extraídos de esta biografía.

8. Edición de L. van Acker, op. cit., pág. 13 y traducción cit., pág. 113.

9. Ego, misera et plus quam misera in nomine femineo, ab infantia mea uidi magna mirabilia... Ibídem., pág. 13 y traducción cit., pág. 113.

10. Ibídem, pág. 14 y traducción cit., pág. 114

11. Véase el capítulo I de este libro.

12. Ego te uidi supra duos annos in hac uisione sicut hominem aspicere in solem et non timere, sed ualde audacem. Edición de L. Van Acker, op. cit., pág. 4. En la carta a san Bernardo se refiere a la visión como aquella acontecida hace más de dos años. Con toda probabilidad alude también aquí a la visión de 1141, aunque sin que sepamos muy bien por qué ha elegido la fórmula de «hace más de dos años» para hablar de lo que había sucedido hacía ya cinco.

13. Ibídem, págs. 4-5 y traducción cit., pág. 114.

14. «[...] que numquam uixi ab infantia mea unam horam secura [...]». Ibídem, págs. 3-4 y traducción cit., pág. 113. Véase el comentario a esto de E. Benz, Die Vision. Erfahrungsformen und Bilderwelt, Klett, Stuttgart 1969, pág. 278.

15. Edición de L. Van Acker, op. cit., pág. 4 y traducción cit., pág. 114: «no me he atrevido a decir esto a nadie, pues, según oigo decir, hay muchos cismas entre los hombres; tan sólo a un monje al que probé y que me examinó en el trato monacal. A él mostré todos mis secretos y me consoló con la certeza de que eran sublimes y dignos de ser temidos».

16. Ibídem, pág. 5 y traducción cit., pág. 114.

17. Una aguda crítica a este tipo de interpretaciones en A.M. Haas, «Traum und Traumvision in der deutschen Mystik» en Íd., Lebemeister-Lesemeister. Insel, Frankfurt 1996. También en Íd., Visión en azul. Estudios sobre mística europea, Siruela, Madrid 1999.

18. Ed. de L. Van Acker, op. cit., pág. 5 y traducción cit., pág. 114: «[...] no te quedes paralizado y ocioso ante las palabras de este ser».

19. Ibídem, pág. 6 y traducción cit., pág. 115.

20. Ibídem.

21. Ibídem, págs. 6-7 y traducción cit., pág. 115.

22. Vida y visiones, traducción cit., pág. 41.

23. «Cum nullis litteris nisi tantum psalmis Daviticis esset erudita, per Spiritum sanctum edocta de divinis oraculis et sacramentis sibi revelatis grandia edidit volumina, que ab Eugenio papa mediante sancto Bernardo Clarevallense abbate canonizata et inter sacras scripturas sunt connumerata.» Vita S. Gerlaci 8.20, cit. por B. Newman, «Seherin», cit., pág. 148.

24. P. Dinzelbacher, op. cit., pág. 313 y ss. Véase también Íd., An der Schwelle zum Jenseits. Sterbevisionen im interkulturellen Vergleich, Herder,

Freiburg 1989.

25. Guillaume de Saint-Thierry, Deux traités de l'amour de Dieu. De la contemplation de Dieu. De la nature et de la dignité de l'amour, textos, notas y traducción de M.-M. Davy, J. Vrin, París 1953. La cita pertenece al segundo tratado, págs. 95-97.

26. Para las concepciones cosmológicas del siglo XII y el modo de pensamiento simbólico, cf. T. Silverstein, «The Fabulous Cosmogony of Bernardus Silvestris», en Modern Philology 46 (1948-1949), págs. 92-116; en el capítulo V de este libro se aborda el asunto de las visiones cosmológicas de Hildegard. Sobre la analogía, cf. R. Guénon, Symboles fondamentaux de la science sacrée, Gallimard, París 1962.

27. «Neguemos nuestros apetitos, y nuestros órganos arderán y nuestra materia se incendiará», comprendía muy bien el escritor rumano de nuestro siglo Emil Cioran en La tentation d´exister, en Œuvres, Gallimard, París 1995, pág. 922.

28. Cf. P. Dinzelbacher, Bernhard, cit., pág. 25 y ss.

29. Cf. F. Staab, «Aus Kindheit und Lehrzeit Hildegards. Mit einer Übersetzung der Vita ihrer Lehrerin Jutta von Sponheim», en Hildegard von Bingen Prophetin, cit., págs. 58-86, en concreto págs. 71-72; véase el capítulo I de este libro.

30. Cf. Vida y visiones, cit., págs. 135-138 y la nota referida a las cartas.

31. M. Schmidt, «Zur Bedeutung der geistlichen Sinne bei Hildegard von Bingen», en Tiefe des Gotteswissens —Schönheit der Sprachgestalt bei Hildegard von Bingen. Internationales Symposium in der Katholischen Akademie Rabanus Maurus Wiesbaden-Naurod vom 9. Bis 12. September 1994. Edición de M. Schmidt, Frommann-Holzboog, Stuttgart-Bad Cannstatt 1995, págs. 117-142.

32. Ibídem, pág. 135.

33. Para la discusión acerca de la existencia o no de subjetividad en la antigüedad clásica y en la Edad Media, cf. Geschichte und Vorgeschichte der modernen Subjektivität, 1, edición de R. L. Fetz, R. Hagenbüchle y P. Schulz, Walter de Gruyter, Berlín-Nueva York 1998.

34. B.K. Vollmann, «Die Wiederentdeckung des Subjekts im Hochmittelalter», en Geschichte, cit., págs. 380-393.

35. A.M. Haas, «Das Subjekt im "sermo mysticus" am Beispiel der spanischen Mystik des 16. Jahrhunderts», en Geschichte, cit., págs. 612-640, pág. 612.

36. G. Epiney-Burgard y E. Zum Brunn, Mujeres, cit., pág. 23.

37. Desde la obra clásica de Denis de Rougemont, L'amour et

l'Occident, Plon, París 1938 (con reediciones hasta la actualidad) hasta G. Duby, Damas del siglo XII, Alianza, Madrid 1996, o M. Cazenave, D. Poirion, A. Strubel, M. Zink, L'art d'aimer au Moyen Âge, Philippe Lebaud, París 1997 se ha planteado esta coincidencia en el tiempo histórico. Para el caso de Jaufré Rudel remito a V. Cirlot, Les cançons de l'amor de lluny de Jaufré Rudel, Columna, Barcelona 1996. Acerca del lenguaje cortés en Hadewijch o Beatriz de Nazaret, me permito referirme a V. Cirlot y B. Garí, La mirada interior. Mujeres místicas y visionarias en la Edad Media, Martínez Roca, Barcelona 1999. Para la aparición del vocabulario cortés en Margarita Porete, cf. El espejo de las almas simples, edición de Blanca Garí, Siruela, Madrid 2005. La relación entre religión y eros en Hildegard Elisabeth Keller, My secret is mine. Studies on Religion and Eros in the German Middle Ages, Peeters, Lovaina 2000.

38. La comparación se debe a K. Ruh, «Die Hoheliederklärungen Bernards von Clairvaux und Wilhelms von St. Thierry», en «Minnichlichiu gotes erkennusse», Studien zur frühen abendländischen Mystiktradition Heidelberger Mystiksymposium vom 16. Januar 1989, edición de Dietrich Schmidtke, Stuttgart-Bad Cannstatt 1990, págs. 16-27.

39. K. Ruh, Geschichte der abendländischen Mystik, cit., págs. 226-276.

40. Obras completas de San Bernardo. Edición bilingüe. V. Sermones sobre el Cantar de los cantares, edición preparada por los monjes cistercienses de España, BAC, Madrid 1987, sermón 1, III, 5, págs. 82-83.

41. Ibídem, sermón 1, IV, 8, págs. 84-85.

42. Ibídem, sermón 1, V, 9, págs. 84-85.

43. Ibídem, sermón 1, VI, 11, págs. 86-87.

44. Ibídem, sermón 2, I, 2, págs. 90-91.

45. Ibídem, sermón 3, I, 1.

46. Acerca del carácter absolutamente innovador del comentario al Cantar de san Bernardo en relación a la tradición anterior, cf. Friedrich Ohly, Hohelied-Studien. Grundzüge einer Geschichte der Hoheliedauslegung des Abendlandes bis um 1200, Franz Steiner, Wiesbaden 1958, pág. 136, fundamentándolo justamente en que se trata de un comentario basado de la experiencia personal.

47. K. Ruh, Geschichte, cit., págs. 14-15.

48. B. Newman, «Seherin», cit.

49. Véase el capítulo I de este libro. Sobre este asunto concreto trata el capítulo siguiente.

50. Vida y visiones, cit., pág. 76. Vita Sanctae Hildegardis, edición y estudio de Monika Klaes, Corpus Christianorum Continuatio Mediaeualis

CXXVI, Brepols, Turnholt 1993, II, XVII.

51. Ibídem, págs. 57-58. Vita, op. cit., II, III.

52. Ibídem, págs. 53-54. Vita, op. cit., II, I.

53. B. Newman, «Seherin», cit., en especial págs. 134-144.

Notas al capítulo III

1. Véase el capítulo I de este libro págs. 37-39, donde comento la primera parte del pasaje. Todas las citas las extraigo de mi traducción en Vida y visiones, cit., pág. 68; cf. la edición en Vita Sanctae Hildegardis, edición de Monica Klaes, Corpus Christianorum Continuatuio Mediaeualis CXXVI, Brepols, Tunrholt 1993, pág. 43.

2. En el sentido en que Gershom Scholem comprendió la relación entre misticismo y revelación: «La Revelación, por ejemplo, no es para el místico tan sólo un hecho histórico concreto que, en un momento dado de la historia, pone fin a cualquier otra relación directa entre Dios y los hombres. Aunque no reniegue de la Revelación como hecho histórico, el místico considera que, para concebir la verdad religiosa, es igualmente importante la fuente de conocimiento y de experiencia religiosa que brota de su propio corazón. Dicho de otro modo, en lugar de un solo acto de Revelación, hay una repetición constante de ese acto. El místico trata de relacionar esta nueva Revelación, que le fue dado a vivir a él o a su maestro espiritual, con los textos sagrados del pasado; a ello se debe la nueva interpretación de los textos canónicos y de los libros sagrados de las grandes religiones». (Grandes tendencias de la mística judía, Siruela, Madrid 1993, pág. 29).

3. Hildegardis Bingensis Liber divinorum operum, edición de A. Derolez y P. Dronke, Corpus Christianorum Continuatio Mediaeualis XCII, Brepols, Turnholt 1996, I, 4, CIV: «Tal es en efecto como se ha dicho la forma del hombre hecha de alma y de cuerpo, obra de Dios que contiene la totalidad de las criaturas, como ha escrito Juan, inspirado de mi espíritu» (quemadmodum Iohannnes spiritu meo inspiratus scripsit), dicens: CV. In principio erat verbum... pág. 248 y el comentario hasta la pág. 264. Constituye el pasaje el fundamento teológico de todas las visiones del Liber, cf. Ildegarda di Bingen, Il libro delle opere divine, edición de Marta Cristiani y Michela Pereira, Mondadori, Milán 2003, pág. 1216.

4. Jeffrey F. Hamburger, St. John the Divine. The Deified Evangelist in Medieval Art and Theology, University of California Press, Berkeley, Los ÁngelesLondres 2002. El concepto de deificación aparece por vez primera explícitamente formulado en el Occidente latino en la homilía sobre Juan de Juan Escoto Eriúgena, pág. 45, y es en el mismo Eriúgena donde se encuentra la idea de la deificación o divinización como un concepto alternativo a la imitatio Christi, pág. 46.

5. Caroline W. Bynum, Jesus as Mother. Studies in the Spirituality of the High Middle Ages, University of California Press, Berkeley 1983, aunque en su estudio no hay referencias a Juan evangelista chupando del pecho de

Cristo. En el texto de Hildegard se alude a «chupar» (sugere) y no a beber (bibere), lo que remite a una imagen de lactancia.

6. Véase la cita del Speculum en el capítulo I de este libro, pág. 38. Hamburger señala la androginia de Juan y Jesús, op. cit., pág. 132.

7. La cita a Otto Pächt, «The Illustrations to St. Anselm's Prayers and Meditations», en Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 19 (1956), 77 págs., Pl. 21a, se encuentra en Eleanor S. Greenhill, «The Group of Christ and St. John as Author Portrait: Literary Sources, Pictorial Parallels», en Festschrift Bernhard Bischoff zu seinem 65. Geburtstag, A. Hiersemann, Stuttgart 1971, págs. 406-416.

8. Eleanor S. Greenhill, art. cit., págs. 406-416.

9. Suzanne Lewis, Reading Images. Narrative discourse and reception in the thirteenth-century illuminated apocalypse, Cambridge University Press 1995, pág. 28. Con todo, se suele diferenciar entre las visiones de la Última Cena de las que resulta el Evangelio, de las de Patmos que generan el Apocalipsis, cf. Annette Volfing, «The authorship of John the Evangelist as presented in medieval German sermons and Meisterlieder», en Oxford German Studies 23 (1994), págs. 1-44.

10. cf. nota 2. LXXXVI: «[…] Por esto Juan dice: LXXXVII: He visto descender Jerusalén del cielo [...]» Hildegardis Bingensis, edición cit., pág. 215.

11. Suzanne Lewis, op. cit., págs. 25-26, pág. 61.

12. Ibídem, pág. 21: «By virtue of his extraordinary ability to move from one realm to the other by shifting his position back and forth, within and outside the frame, between the world of the reader (text) and the world of vision (image), John becomes a complex transgresive figure. Through this powerful intermediary, the reader can "see" and experience his vision "in the spirit", as he or she is admonished to do in the text».

13. Jeffrey F. Hamburger, St. John the Divine, op. cit., pág. 2.

14. Ibídem, pág. 18.

15. Rainer Berndt, «Visio-speculatio-contemplatio: Zur Theorie der sehenden Wahrnehmung bei Richard von Sankt Victor», en Hildegard von Bingen in ihrem Umfeld — Mystik und Visionsformen in Mittelalter und früher Neuzeit, edición de Änne Bäumer-Schleinkofer, Religion & Kultur Verlag, Würzburg 2001, pág. 141 y ss. Acerca de la discusión sobre la visión espiritual e intelectual, cf. Annette Volfing, op. cit., pág. 14 y ss.

16. Barbara Nolan, The Gothic visionary perspective, Princeton University Press 1977, pág. 40 y ss. Acerca de la hermenéutica de Henry Corbin sobre la imaginación, véase el capítulo siguiente de este libro.

17. Rainer Berndt, cit., pág. 152.

18. Jeffrey F. Hamburger, The Visual and the Visionary. Art and Female Spirituality in Late Medieval Germany, Zone Books, Nueva York 1998, pág. 131.

19. Citado por Jeffrey F. Hamburger, St. John the divine, cit., cap. VII: «In his image and likeness. John in the Legatus divinae pietatis», págs. 179-183. Gertrude d'Helfta, Œuvres spirituelles, IV, Le Héraut, Livre IV, texto crítico, traducción y notas de Jean-Marie Clément, los monjes de Wisques y Bernard de Vregille, s.j., Sources chrétiennes, Cerf, París 1978. Cito siempre por esta edición, también he consultado la traducción alemana: Gertrud der Grosse von Helfta, Gesandter der göttlichen Liebe (Legatus divinae pietatis), Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1989, libro IV, cap. IV, págs. 225-235, y págs. 390-395.

20. En nota comentan los editores que Gertrud se hace eco de una tradición largamente utilizada por la iconografía según la cual la lanza del soldado habría penetrado en el lado derecho del cuerpo de Cristo para alcanzar su corazón y es por tanto en la derecha donde se encuentra la herida abierta. Al parecer esta tradición se remonta a la profecía de Ezequiel 47, 1-2, donde se dice que la fuente de la vida del Templo salía in latus templi dextrum, a latere dextro (edición cit., pág. 64-65).

21. Muchos manuscritos de los evangelios contienen prólogos latinos muy antiguos en los que el relativo a san Juan comienza: «Hic est Johannes evangelista, unus ex discipulis Dei, qui virgo electus a Deo est, quem de nuptiis volentem nubere vocavit Deus...» y ciertas vidas apócrifas de san Juan ampliaron el tema; cf. nota en pág. 68 de Gertrude d'Helfta, Œuvres, IV, Livre IV, cit.

22. Al hablar de «trabajo» en la imagen o en la visión por la participación de la visionaria, me baso en Carl G. Jung, Visions. Notes of the Seminar given in 1930-1934, edición de Claire Douglas, 2 vols., Bollingen Series XCIX, Princeton University Press, Princeton-Nueva Jersey 1997, fundamentalmente en el caso de Christiana Morgan y su experiencia visionaria.

23. Jeffrey F. Hamburger, St. John, cit., pág. 181. Hamburger alude a la absoluta improbabilidad de que Gertrud hubiera visto la miniatura.

24. Según la definición de John J. Collins (The Apocalyptic Imagination. An Introduction to Jewish Apocalyptic Literature, Michigan 1998 [1ª edición Crossroad 1984]): «a genre of revelatory literature with a narrative framework, in which a revelation is mediated by an otherwordly being to a human recipient, disclosing a transcendent reality which is both temporal, insofar as it envisages eschatological salvation, and spatial insofar as it involves another, supernatural world», pág. 5. Como elementos constantes

dentro del género señala la presencia del ángel que interpreta la visión o sirve de guía en el viaje al otro mundo. Esencial a todos los Apocalipsis es la revelación de un mundo sobrenatural y en todos hay juicio final y destrucción. Distingue entre los Apocalipsis más históricos de los, en cambio, predominantemente visionarios. La primera obra introducida como Apocalipsis es el Libro de la Revelación del Nuevo Testamento. Dentro de la definición de Apocalipsis entran: Enoch, Daniel, 4 Ezra, Apocalipsis de Abraham, 3 Baruch, 2 Enoch, Testamento de Levi 2-5, Apocalipsis fragmentario de Zephaniah y el Testamento de Abraham. También se puede aplicar a alguna literatura gnóstica y cristiana y a cierto material persa y grecorromano.

25. Peter Dronke, «The Symbolic Cities of Hildegard of Bingen», en The Journal of Medieval Latin 1 (1991), págs. 168-183. La (re)construcción de la Jerusalén celestial constituía una práctica habitual en la meditación monacal de la Edad Media según Mary Carruthers, The craft of thought. Meditation, rhetoric, and the making of images. 400-1200, Cambridge University Press, Cambridge 1998, págs. 193-196.

26. La comparación es de Lieselotte Saurma-Jeltsch, Die Miniaturen im «Liber Scivias» der Hildegard von Bingen. Die Wucht der Vision und die Ordnung der Bilder, Reichert Verlag, Wiesbaden 1998, pág. 36.

27. Hildegarda de Bingen, Scivias: conoce los caminos, traducción de Antonio Castro Zafra y Mónica Castro, Trotta, Madrid 1999, pág. 267; Hildegardis Scivias, edición de Adelgundis Führkötter O.S.B. con la colaboración de Angela Carlevaris, Corpus Christianorum Continuatio Mediaeualis XLIII A, Brepols, Turnholt 1978, pág. 328.

28. Scivias: conoce los caminos, cit., pág. 283; Hildegardis Scivias, cit., págs. 350-351.

29. Una confrontación entre texto e imagen, en Lieselotte Saurma-Jeltsch, op. cit., pág. 134 y ss.

30. Scivias: conoce los caminos, cit., pág. 296 (III, 2, cap. 20); Hildegardis Scivias, cit., pág. 366.

31. Hildegardis Bingensis Liber divinorum operum, cit., III, 1, pág. 345

32. Peter Dronke, cit., pág. 181, que además del Apocalipsis como posible fuente de Hildegard cita y comenta la visión de la ciudad del Pastor Hermas y las semejanzas que mantiene con las ciudades simbólicas de Hildegard, así como La Ciudad de Dios de san Agustín. Dronke analiza además la ciudad que aparece en el Ordo Virtutum, drama compuesto por Hildegard hacia 1151, también semejante a la imagen de la Jerusalén celestial, y que la visionaria describe como una ciudad construida con piedras preciosas,

lo que se funde con la imagen de la ciudad-jardín por el sentido equívoco del concepto latino gemma, joya y capullo a un tiempo (pág. 168).

33. En el Libro de las Revelaciones, Juliana de Norwich (1342-1416?) afirma ver su alma como una ciudad: «Entonces nuestro buen Señor abrió mi ojo espiritual. Me mostró mi alma en el centro de mi corazón. La vi tan grande como un universo infinito, y, por decirlo así, como un reino bienaventurado. Tal como me apareció, comprendí que es una ciudad de gloria», cf. V. Cirlot, «La visión del alma», Cuadernos Hispanoamericanos 620 (febrero de 2002), págs. 14-19.

34. John J. Collins, op. cit., pág. 283.

35. Romano Guardini, El Señor. Meditaciones sobre la persona y la vida de Jesucristo, Ediciones Cristiandad, Madrid 2002, pág. 605.

36. Hans Blumenberg, «Imitación de la naturaleza. Acerca de la prehistoria del hombre creador», en Las realidades en que vivimos, Paidós, Barcelona 1999, págs. 73-114 (originalmente, una conferencia pronunciada en 1956).

37. Juan Eduardo Cirlot, La imagen surrealista, Ivam, Valencia 1996, pág. 12.

38. La traducción es de Juan Eduardo Cirlot y fue publicada con un comentario del poema en Revista de Literatura, Madrid, julio-septiembre 1952. También en J.E. Cirlot, Imágenes surrealistas, Ivam, Valencia 1996.

39. André Breton, Œuvres complètes, edición de Marguerite Bonnet, La Pléiade, París 1988, vol. I: Secrets de l'art magique surréaliste, págs. 331-332.

Notas al capítulo IV

1. Juan Eduardo Cirlot, El ojo en la mitología. Su simbolismo, Barcelona 1954 (2ª edición, Libertarias, Madrid 1992): «En dichas imágenes vemos los ángeles con seis alas, dos extendidas horizontalmente, dos hacia abajo y dos rectas hacia arriba; estas cuatro últimas están sembradas de ojos que parecen mirar con tanta intensidad como los del rostro angélico. También el Cordero apocalíptico es representado con ojos heterotópicos, pues presenta siete en la faz, cuatro a un lado y tres a otro, en disposición paralela y vertical. Todos estos ojos indican la necesidad de reforzar el sentimiento de la presencia de lo sobrenatural, de la autenticidad del milagro ofrecido a la contemplación humana [...]», pág. 52.

2. Dístico sufí citado por Henry Corbin, L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn'Arabi, Flammarion, París 1958, pág. 188 (traducción al castellano en Destino, Barcelona 1993).

3. Tomo la expresión de Raffaelle Pettazzoni, «Le corps parsemé d'yeux», en Zalmoxis I (1938), págs. 112, que a su vez fue tomada por Ananda Coomaraswamy, «The Corps parsemé d'yeux», en Zalmoxis II (1939), y también en Traditional art and symbolism, edición de Roger Lipsey, Bollingen series LXXXIX, Princeton 1977, págs. 371-375.

4. Hildegardis Scivias, edición de Adelgundis Führkötter O.S.B., con la colaboración de Angela Carlevaris O.S.B., Corpus Christianorum Continuatio Mediaeualis XLIII-XLIIIA, Brepols, Turnholt 1978. Traducción castellana: Hildegarda de Bingen, Scivias: conoce los caminos, traducción de Antonio Castro Zafra y Mónica Castro, Trotta, Madrid 1999.

5. Jeffrey F. Hamburger, «The "Various Writings of Humanity": Johannes Tauler on Hildegard of Bingen's Scivias», en The Voice of Silence. Women's Literacy in a Men's Church, edición de Thérèse de Hemptinne y María Eugenia Góngora, Brepols, Turnhout 2004, págs. 167-191. La copia no se ha conservado y de ella se tiene noticia sólo por el sermón de Tauler (pág. 169): «stet also in S. Hiltgarten buche gemolet und och in unser swester reventor zwei kleine bildelin», cit., pág. 171.

6. I, 1, traducción cit., pág. 21.

7. Lieselotte E. Saurma-Jeltsch, Die Miniaturen im «Liber Scivias» der Hildegard von Bingen. Die Wucht der Vision und die Ordnung der Bilder, Reichert, Wiesbaden 1998, págs. 33-41 y en concreto pág. 36. Véase Fig. 9, cap. III, pág. 83 de este libro.

8. Véase Lám. I.

9. I, 1, traducción cit., pág. 22.

10. I, 2, traducción cit., pág. 22.

11. I, 3, traducción cit., pág. 23.
12. I, 4 y 5, traducción cit., pág. 23.
13. III, 8, traducción cit., pág. 383.
14. III, 8, 2, traducción cit., pág. 385.
15. Véase el capítulo I de este libro.
16. III, 8, 3, traducción cit., pág. 385.
17. Lieselotte E. Saurma-Jeltsch, op. cit., pág. 41. La identificación se basa en la relación entre esta miniatura y la primera del manuscrito (cf. Lám. I).
18. La traducción al castellano es mía a partir de la traducción francesa: Jean Tauler, Sermons, traducción de E. Hugueny, G. Théry y M. A. L. Corin, Cerf, París 1991, sermón 68, págs. 553-554.
19. Jeffrey F. Hamburger, art. cit., págs. 171 y 180. De este sermón me ocupo también en el capítulo IX de este libro, pág. 232 y ss.
20. Ananda Coomaraswamy, art. cit. pág. 374.
21. Ezequiel 1, 15-19: «Miré entonces a los seres y vi que había una rueda en el suelo, al lado de los seres de cuatro caras. El aspecto de las ruedas y su estructura era como el destello del crisólito. Tenían las cuatro la misma forma y parecían dispuestas como si una rueda estuviese dentro de la otra. En su marcha avanzaban en las cuatro direcciones; no se volvían en su marcha. Su circunferencia tenía gran altura, era imponente, y la circunferencia de las cuatro estaba llena de destellos [lit. "de ojos"] todo alrededor».
22. «La presencia de los ojos que invaden totalmente las alas de los animales sugiere en el lenguaje simbólico de las antiguas astrologías la idea de las estrellas y constelaciones, es decir, que volvemos a encontrarnos con la vieja efigie del toro celeste sumerio cuyo cuerpo está tachonado de estrellas, visión que se torna antropomórfica en Indra y que se enriquece extraordinariamente en la poesía apocalíptica», J.E. Cirlot, op. cit., pág. 50. Apocalipsis 4,6-9: «Delante del trono como un mar transparente semejante al cristal. En medio del trono, y en torno al trono, cuatro Vivientes llenos de ojos por delante y por detrás. El primer Viviente, como un león; el segundo Viviente, como un novillo; el tercer Viviente tiene un rostro como de hombre; el cuarto viviente es como un águila en vuelo. Los cuatro Vivientes tienen cada uno seis alas, están llenos de ojos todo alrededor y por dentro, y repiten sin descanso día y noche [...]» Acerca de la relación analógica estrellas/ojos, la propia Hildegard la señala en Causa et curae, cit. por Hans Liebeschütz, Das allegorische Weltbild der heiligen Hildegard von Bingen, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1964, pág. 88 y ss.
23. J.E. Cirlot, op. cit., pág., 26: «[...] en Siva la multiplicidad de miembros no sólo expresa una omnipotencia positiva, sino principalmente la

indiferencia suprema de su acción [...]», págs. 26-27.

24. Angela Carlevaris, «Hildegard von Bingen. Urbild einer Benediktinerin?», en Hildegard von Bingen, Prophetin, cit., pág. 102.

25. Richard de Saint-Victor, Les douze patriarches ou Beniamin minor, edición de Jean Châtillon, Monique Duchet-Suchaux y Jean Longère, Cerf, París 1997. Ricardo de San Víctor (1141-1173) concibió esta obra como un tratado gradual de preparación a la contemplación a partir de una exposición alegórica de los doce hijos de Jacob habidos con sus dos mujeres Lia (affectio divina) y Raquel (ratio divina) y sus sirvientas Bala y Zelfa (sensualitas, imaginatio). El camino a la contemplación aparece como una ascensión al monte Tabor donde aparece el cuerpo transfigurado de Cristo. La visión de Cristo transfigurado es una etapa anterior a la contemplación de Dios. En el Beniamin maior. De gratia contemplationis, manual de la contemplación, plantea seis grados de contemplación: imaginatio-cogitatio, ratio-meditatio, intelligentia-contemplatio, cf. Kurt Ruh, Geschichte der abendländischen Mystik, Band I. Die Grundlegung durch die Kirchenväter und die Mönchstheologie des 12. Jahrhunderts, Beck, Munich 1990, págs. 397-406.

26. Ricardo de San Víctor, op. cit.: «De algún modo es ciego, en efecto, y no ve ni gota, el que no teme pecar, quien no prevé los tormentos a los que se expone en el futuro, quien no enrojece ante su perversidad, quien no teme la potencia divina. Pero si comienza a ver todo esto, comenzará también a temer; cuanto más perfectamente conozca, más vivamente temerá» (cap. VIII).

27. En la visión octava de la tercera parte de Scivias, en la cima de la columna-escalera se encuentra una imagen vestida como si de un obispo se tratara con rostro viril irradiante de luz. Las palabras de la imagen son éstas: «[...] El hombre tiene la ciencia del bien y del mal para que, en todos sus actos, entienda mejor a Dios, apartándose del mal y obrando el bien; porque así adora a Dios con temor, al abrazarlo en la plenitud del amor. ¿Cómo? Al abrir al bien los ojos interiores del espíritu (interiores oculos) y al rechazar y extirpar del hombre exterior el mal que pudiera cometer», pág. 388. Acerca de los sentidos interiores, véase Margot Schmidt, «Zur Bedeutung der geistlichen Sinne bei Hildegard von Bingen» en Tiefe des Gotteswissens —Schönheit der Sprachgestalt bei Hildegard von Bingen. Internationales Symposium in der Katholischen Akademie Rabanus Maurus Wiesbaden-Naurod vom 9. bis 12 Spetember 1994, edición de Margot Schmidt, Fromman-Holzboog, Stuttgart-Bad Cannstatt 1995, págs. 117-142. «De hecho la razón se alza hasta el conocimiento de las realidades invisibles, gracias a la apariencia de las cosas visibles, cada vez que logra extraer de éstas alguna similitud con respecto a aquéllas. Pero está claro que sin la imaginación no sabría nada de las

realidades corporales cuyo conocimiento le es indispensable para elevarse hasta la contemplación de las cosas celestes. Sólo el sentido corporal ve las cosas visibles, pero sólo el ojo del corazón ve las cosas invisibles (oculis cordis). El sentido coporal (sensus carnis) está enteramente vuelto hacia el exterior, el sentido interior (sensus cordis) hacia el interior»; cf. Ricardo de San Víctor, edición cit., capítulo V.

28. Henry Corbin, L'imagination, cit., págs. 142-143.

29. Ibídem, pág. 159. Es en el esoterismo islámico donde Corbin encuentra esta idea: «que la divinidad posee el poder de imaginar y que es imaginando como Dios ha creado el universo», op. cit., pág. 135. «Percibir todas las formas como formas epifánicas, es decir, percibir que son otras distintas del Creador, y que no obstante son Él [...] es precisamente operar el encuentro, el cruce del descenso divino hacia la criatura y la ascensión de la criatura al Creador», op. cit., pág. 140.

30. Jeffrey F. Hamburger, op. cit., pág. 180: «In effect, Tauler decapitates the image, omitting almost entirely any discussion of the dominant winged divinity seated at its summit. Confronted with the direct vision of the ineffable divinity the mystic simply falls silent». Sobre esta cuestión, véase el capítulo IX de este libro, pág. 232 y ss.

31. Ricardo de San Víctor, op. cit., capítulo LXXV, donde el «conocimiento de sí» se presenta como la ascensión a la montaña, cuya cima sobrepasa las de todas las ciencias de este mundo (Magna altitudo scientiae, semetipsum perfecte cognouisse. Mons magnus et altus, plena cognitio rationalis spiritus. Omnium mundanarum scientiarum cacumina mons iste transcendit, omnem philosophiam, omnem mundi scientiam ab alto despicit.); alcanzar la cima de la montaña (montis verticem) supone haber alcanzado la cima del corazón (ad cor altum); capítulo LXXVIII: en la cima de la montaña se encuentra Cristo transfigurado, acompañado de Moisés y Elías, y allí se oye la voz del Padre dirigiéndose al Hijo (In huius montis cacumine Ihesus transfiguratur; in ipso Moises cum Helya uidetur, et sine indice uterque cognoscitur; in ipso uox Patris ad Filium auditur), para continuar con la repetición de «Asciende la montaña» (Ascende in montem istum) y conócete a ti mismo (disce cognoscere te ipsum).

Notas al capítulo V

1. Francesco Zambon, «Teologia del bestiario», en Museum Patavinum, I, Anno II, (1984), págs. 23-51. Acerca del Fisiólogo y las diferentes traducciones y versiones, véase Nikolaus Henkel, Studien zum Physiologus im Mittelalter, Niemeyer, Tübingen 1976.

2. Bestiario medieval, edición de Ignacio Malaxechevarría, Siruela, Madrid 1986; aunque sólo se ocupa de los bestiarios ingleses, véase Debra Hassig, Medieval Bestiaries. Text, image, ideology, Cambridge University Press, Cambridge 1995.

3. Recordemos que Hildegard también se había dedicado «científicamente» a la zoología, es decir, en su obra no visionaria. Dedica cuatro de los nuevos libros de su obra Liber subtilitatum diversarum naturarum creaturarum a los animales estando presente la fauna renana e inspirándose en el Génesis para establecer las clasificaciones, cf. Laurence Moulinier, «L'ordre du monde animal selon Hildegarde de Bingen (XIIe siècle)», en L'homme, l'animal domestique et l'environnement du Moyen Âge au XVIIe siècle, edición de Robert Durand, Ouest editions, Nantes 1993, págs.51-62.

4. Fritz Saxl, «Macrocosm and Microcosm in medieval pictures» (Hamburg. Religionswissenschaftliche Gesellschaft, invierno 1927-1928), en Lectures I y II, The Warburg Institute, 1957, págs. 58-72. En una carta al clero de Colonia, Hildegard habló del sol como del ojo cósmico, del viento como oreja cósmica, etc., cit., por Elisabeth Gössmann («Die Makro-Mikrokosmik als umfassendes Denkmodell Hildegards von Bingen», en Hildegard von Bingen. Versuche einer Annäherung, Iudicium, Munich 1995, págs. 182-202, donde sostiene que la concepción microcosmos/macrocosmos en Hildegard es una superación del pensamiento dualista así como una alabanza a la materia, p. 185).

5. Señala Saxl que en Hildegard no sólo se encuentra la relación microcosmos-macrocosmos sino que se acerca a la teoría astrológica, al conectar los rayos del sol con la cabeza de la figura y los de la luna con los pies, lo que constituye una aplicación de la doctrina astrológica tardoantigua, pág. 63. Elisabeth Gössmann advirtió acerca de la contradicción entre la afluencia de elementos astrológicos en su cosmovisión y su constante prevención ante la magia. La cristianización del pensamiento cósmico antiguo sucede en ocasiones sin fisuras (por ejemplo, los siete puntos en la frente del hombre y los siete planetas del firmamento como manifestación macrocósmica-microcósmica de los siete dones del Espíritu Santo [cf. LDO, I, 2, XXXIII, edición cit., pág. 99]) —pero no siempre sucede así («Zirkuläres Denken und kosmische Spekulation im 12. Jahrhundert —erläutert an

Hildegard von Bingen und Alanus von Lille», en Hildegard von Bingen, cit., págs. 124-139).

6. Regensburger Buchmalerei, Munich, Prestel 1987, cat. N.33: Etymologiae de San Isidoro de Sevilla, 1160-1165, Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 13031, fol. 102 vº. Fritz Saxl, op. cit., señala que en ilustraciones bizantinas del Génesis, Dios aparece abrazando las esferas y que se trata de una imagen procedente del helenismo oriental aunque completamente absorbida por la iconografía cristiana (pág. 62). En el fol. 1v del manuscrito de Lucca en que se representa la primera visión de Hildegard se encuentra la figura con doble cabeza, alada, y sosteniendo el cordero entre sus manos, lo que habitualmente se ha interpretado como una imagen de la Trinidad (la cabeza de anciano como padre, el cordero como el hijo y la figura ígnea como el Espíritu Santo). Por su parte Elisabeth Gössmann señala que la figura ígnea aparece ciertamente en el manuscrito de Lucca como figura masculina, aunque en el texto de Hildegard se alude a ella con una serie de sustantivos de género femenino en lengua latina (vis, vita, rationalitas, sapientia). Intepreta la figura como la divina caritas, que en la visión siguiente aparece abrazando el cosmos, lo que subrayaría su carácter femenino, el aspecto femenino de Dios: el útero de la divinidad que contiene el cosmos. Muestra en una ilustración un recipiente de madera africano que reproduce la imagen del seno de la madre del mundo y que presenta una morfología muy semejante de la de la ilustración del manuscrito de Lucca («Die Makro-Mikrokosmik», cit., pág. 193).

7. Un comentario de esta miniatura en Gernot y Hartmut Böhme, Fuego, agua, tierra, aire. Una historia cultural de los elementos, Herder, Barcelona 1998, pág. 269 y ss., en donde también es comparada con el folio del manuscrito de Lucca: «Llama la atención, ciertamente, la forma topológico-alegórica del diagrama, que sería poco apropiado para dar una imagen, como lo hiciera Hildegard, de la dinámica y las tensiones descomunales del cosmos, barrido hasta el fondo por los vientos y las radiaciones. Salta a la vista la diferencia de género entre un lenguaje (icónico) visionario y otro didáctico. Hildegard "veía" y sólo después, en lo que escribe, se encuentran formas alegóricas: la escritura interpreta las imágenes. Y es un mérito extraordinario del ilustrador de las visiones de Hildegard el haber sabido no solamente poner en imagen las exégesis teológicas, sino también reencontrar, a partir del texto, el lenguaje de imágenes que le precedió. En el diagrama didáctico de la Enciclopedia de lo que se trata, en cambio, es de traducir a un plano geométrico y alegórico doctrinas teológicas y filosófico-naturales anteriores, probablemente con intenciones mnemotécnico-pedagógicas. De ahí, lo estático, abstracto y suprapersonal y atemporal del

diagrama [...]. Los elementos y vientos son, en Hildegard, fuerzas naturales auténticas, incluso cuando, en las representaciones animales, son alegóricas, mientras que en el diagrama didáctica no son sino meras alegorías», pág. 273.

8. Barbara Obrist, «Wind Diagrams and medieval Cosmology», en Speculum 72 (1997), págs. 33-84: «Hildegard made original compositions corresponding to her visions into which she occasionally interwove elements of existing representations, while the author of the Nemrod glosses established iconographic types, slightly varying them in order to make them conform to his views», pág. 79. Es éste un interesante ejemplo para ver cómo se combinan la tradición iconográfica, los modos tradicionales de resolver un tema, y la innovación creadora surgida de la visión.

9. Hildegardis Bingensis Liber Divinorum Operum, edición y estudio de A. Derolez y P. Dronke, Corpus Christianorum Continuatio Mediaeualis XCII, Brepols, Turnholt 1996, I, 2, págs. 59-113. La traducción al castellano es mía; además del original latino he consultado las siguientes traducciones: Hildegard von Bingen, Welt und Mensch. Das Buch «De operatione Dei» aus dem Genter Kodex, traducción y comentarios de Heinrich Schipperges, Otto Müller, Salzburg 1965; Llibre de les obres divines, introducción R.M. Piquer y Pomés, traducción de I. Segarra, Proa, Barcelona 1997; Ildegarda di Bingen, Il libro delle opere divine, edición de Marta Cristiani y Michela Pereira, Mondadori, Milán 2003. Véase Fig. 3, capítulo IX, de este libro.

10. Hildegardis Bingensis Liber Divinorum operum, I, 2, op. cit., pág. 60-61.

11. Ibídem, I, 2, pág. 61.

12. Barbara Obrist, op. cit., pág. 40.

13. Hildegardis Bingensis Liber Divinorum operum, I, 2, II, pág. 66.

14. Ibídem, I, 2, XV, pág. 74.

15. Ibídem, I, 2, XVI, pág. 75.

16. Hans Liebeschütz, Das allegorische Weltbild der heiligen Hildegard von Bingen, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1964 (nueva edición), pág. 63.

17. La personificación de los vientos se remonta a Homero (Euros, Notos, Céfiros, Boreas) y cabezas de animales soplando los vientos se encuentran por ejemplo en el Codex Egberti y en Sankt Georg de la isla de Reichenau (pintura mural del s. IX), cf. Lexikon der christlichen Ikonographie, vol. 4, Herder, Freiburg 1972 (voz Wind).

18. Wilma George y Brunsdon Yapp, The naming of the beasts. Natural history in the medieval bestiary, Druckworth, Londres 1991, págs. 50-53,79, 207. Entre las fuentes, cabría citar el Fisiólogo, Plinio, Isidoro, y por supuesto la Biblia; el leopardo es citado junto con el león y el lobo en Is 11,6,

cf. Berthe Widmer «Moralische Grundbegriffe Hildegards in ihrem Rad der Winde», en Hildegard von Bingen. Prophetin durch die Zeiten, edición de Edeltraud Forster, Herder, Freiburg 1998, págs. 211-222.

19. W. George y B. Yapp, op. cit., pág. 53.

20. Véase el capítulo IV de este libro.

21. cf. nota 7.

22. Marius Schneider, El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas, Siruela, Madrid 1998 (1ª edición CSIC, Barcelona 1946), pág. 20, y continúa diciendo: «La transición entre estas dos concepciones [la de las altas civilizaciones y la de los primitivos] se observa en las representaciones artísticas (esculturas, pinturas) de animales fabulosos, de objetos o personas reducidas idealmente a figuras geométricas fundamentales».

23. Hildegardis Bingensis Liber, cit., I, 2, XVII, pág. 75.

24. Como apreciaron Anna Rosa Calderoni Masetti y Gigetta Dalli Regoli en su estudio sobre el manuscrito de Lucca, el miniaturista cambió la orientación de la rueda: la orientación celeste de Hildegard en la que oriente está colocado en la cima, es sustituida por una orientación geográfica o terrestre. El oriente de Hildegard corresponde al sur de la miniatura, el occidente al norte, el sur al oriente y el norte al occidente (Sanctae Hildegardis Revelationes. Manoscritto 1942, Cassa di Risparmio di Lucca, Lucca 1973, pág. 13 y un comentario de otras divergencias entre texto y miniatura, cf. pág. 30.)

25. Edición cit., I, 2, XVIII, pág. 76: desde el temor de Dios a la esperanza y duda que significan las dos pinzas del cangrejo y la fe que significa la cabeza de ciervo. Esta idea procede de una particular combinación entre la tradición estoica (Séneca, Quaestiones naturales) y la tradición patrística que asimiló el concepto estoico del pneuma, cf. Barbara Obrist, op. cit., pág. 76.

26. Ibídem, I,2, XX, pág. 79.

27. Ibídem, I, 2, XXI-XIV, págs. 80-85.

28. La cabeza de la serpiente se interpreta como la prudencia, y la cabeza del cordero como la paciencia. El movimiento y la acción humana están atravesadas por estos vientos, es decir, tienen que comprenderse dentro de la lógica que muestra la rueda. En el bestiario, la serpiente es la enemiga del león, es el único animal, junto con el gallo blanco y el escorpión, al que teme el león por su picadura, cf. Wilma George y Brunsdon Yapp, op. cit., pág. 48. En la interpretación de Hildegard la serpiente (prudencia) pone freno a la ferocidad del león.

29. Acerca de estas correspondencias, Berthe Widmer, op. cit., apunta

que la situación del lobo en occidente quizá responda al «lobo de la tarde» (Gen 49,27), y la colocación del oso en el norte junto a los siete planetas que dan el nombre al «septentrión», un oso según concepciones antiguas (pág. 213).

30. Edición citada, I, 2, XXVIII-XLVII, págs. 88-112.

31. Op. cit., pág. 63: «So bilden die Winde, gesammelt in ihren Ausgangspunkten, mit den Kräften der Sterne ein einheitliches Gleichgewichtssystem, das den Makrokosmos erhält und durch Sonne und Mond wie durch Vermittlung des untern Luftbereiches auf das Leben des Mikrokosmos wirkt. Dieser Einheit entspricht es, wenn Winde als Urheber der Gestirnbewegung erscheinen».

32. «Die Makro-Mikrokosmik», cit., pág. 192, para hacer hincapié en que se trata de un útero materno.

33. Berthe Widmer, op. cit., sostiene: «Die Tierköpfe der Vision sind eine viel zu gute Gedächtnisstütze, als dass man leicht auf sie verzichten würde, wenn man sich das System der ethischen Kräfte einprägen wollte», pág. 217.

34. Christel Meier, «Calcare caput draconis. Prophetische Bildkonfigurationen im Visiontext und Illustrationen: Zur Vision "Scivias" II, 7», en Hildegard von Bingen. Prophetin, cit., págs. 359-405.

35. Hildegarda de Bingen, Scivias: conoce los caminos, traducción de Antonio Castro Zafra y Mónica Castro, Trotta, Madrid 1999, II, 7, págs. 251-252; Hildegardis Scivias, edición de Adelgundis Führkötter con la colaboración de Angela Carlevaris, Corpus Chrisitanorum Continuatio Mediaeualis XLIII, Brepols, Turnholt 1978, pág. 308.

36. Ibídem, II, 7, 7, pág. 255 de la traducción cit. y págs. 313-314 de la edición cit. Christel Meier (op. cit., pág. 362) relaciona esta característica con el monstruo del Pastor Hermas, cuya cabeza se resuelve en cuatro colores: negro, rojo ígneo y sanguíneo, oro y blanco, aunque la semejanza es sólo exterior, pues en Hermas los colores aluden a las transformaciones escatológicas, tanto positivas como negativas.

37. Ibídem, II, 7, 8, pág. 255 de la traducción cit. y pág. 314 de la edición cit. Christel Meier comenta la amplia tradición que ilustra el acto de pisar la cabeza del demonio-dragón: calcare caput draconis, tanto en la tradición textual como iconográfica, págs. 366-369, op. cit.

38. Ibídem, II, 7, 9, pág. 155-156 de la traducción y pág. 314 de la edición cit.

39. Ibídem, 10, pág. 256 de la traducción cit. y pág. 315 de la edición cit.

40. Ibídem, 11, pág. 256 de la traducción cit. y pág. 315 de la edición

cit. La concepción del demonio encadenado pertenece a una tradición concreta. En el Evangelio de Nicodemo, en el descenso, Cristo ordena a los ángeles el encadenamiento de Satán (Christel Meier, cit., pág. 365).

41. Christel Meier, op. cit., pág. 387 con ejemplos iconográficos.

42. Pág. 576 de la edición cit. y pág. 457 de la traducción cit.

43. cf. David Williams, Deformed discourse. The function of the monster in mediaeval thought and literature, University of Exeter Press, Exeter 1996, pág. 167: «The allegorical employment of the figure of the vagina dentata finds one of its most overt and startling instances in the work of Hildegard of Bingen. The great German mystic's vision of the "Virgin Ecclesia" is troubled by the intrusion of its opposite, the Antichrist who appears, not as a separate figure, but as the genital area of Ecclesia».

44. Hildegardis Bingensis Liber, cit., III, 2, pág. 353.

45. Ibídem, III, 2, 4-8, págs. 356-361.

46. Ibídem, III, 4, pág. 385.

47. Ibídem, III, 4, II, pág. 386.

48. Ibídem.

49. Ibídem, III, 4, III, pág. 388.

50. Cit., por Francesco Zambon, cit., pág. 44.

51. Ibídem, III, 4, III-V, págs. 388-392.

52. Caroline Walker Bynum, Metamorphosis and Identity, Zone Books, Nueva York 2001, en que dedica el capítulo III a san Bernardo.

53. Obras completas de san Bernardo II, Tratados, introducción de M. Ballano, traducción de I. Aranguren, S. Alonso, J.M. de la Torre y M. Ballano, BAC, Madrid 1994, De consideratione, Libro II, VII, 14, págs. 100-101.

54. Ibídem, Libro III, IV, 17, págs. 144-145.

55. OC de san Bernardo III, Sermones litúrgicos, En la vigilia de Navidad.

Notas al capítulo VI

1. Peter Dronke, «The Allegorical World-Picture of Hildegard of Bingen: Revaluations and New Problems», en Hildegard of Bingen. The Context of her Thought and Art, Warburg Institute Colloquia 4, The Warburg Institute, Londres 1998, págs. 116, pág. 1.

2. Hans Liebeschütz, Das allegorische Weltbild der heiligen Hildegard von Bingen, Leipzig-Berlín 1930 (Una reedición con epílogo en Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1964).

3. Ibídem, pág. 30. La traducción al castellano es mía.

4. Ibídem, pág. 44. Acerca de esta cuestión, véase Douglas Burton-Christie, The Word in the desert. Scripture and the Quest for Holiness in Early Christian Monasticism, Oxford University Press, Oxford 1993: «The desert fathers believed that only those with experience could adequately interpret the sacred text. They considered discernement and self-knowledge essential for enabling the discourse of the text to continue in a new discourse. Another twist in the spiral is seen in the conviction that because the texts are holy, only a holy one —the one with experience— can properly interpret them», pág. 23.

5. Ibídem, págs. 164 y 165.

6. Christel Meier, «Zwei Modelle von Allegorie im 12. Jahrhundert: Das allegorische Verfahren Hildegards von Bingen und Alans von Lille», en Formen und Funktionen der Allegorie. Symposion Wolfenbüttel 1978, edición de Walter Haug, Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart 1979, págs. 70-89; ibídem, «Calcare caput draconis. Prophetische Bildkonfiguration in Visionstext und Illustrationen: Zur Vision "Scivias" II, 7», en Hildegard von Bingen. Prophetin durch die Zeiten, edición de E. Forster, Herder, Freiburg 1997, pág. 360: «Die Faszination dieser Gestalt, [...] beruht vielfach auf der unreflektierten Voraussetzung, man habe es bei ihren Schriften mit der protokollarischen Wiedergabe authentischer psychischer Erlebnisse und Erfahrungen zu tun, auf einem Missvertändnis also, demgegenüber zu betonen bleibt, dass die einzige sichere Basis der überlieferte Text ist».

7. Ambas ediciones en el Corpus Christianorum Continuatio Mediaeualis, Turnholt, Brepols.

8. Peter Dronke, op. cit., pág. 8 (la traducción es mía). Se refiere a la afirmación de Johan Huizinga, «But let us not forget that the vision, quite apart from its religious content, is also a literary form» (en un artículo titulado «Über die Verknüpfung des Poetischen mit dem Theologischen bei Alanus de Insulis», cit., en Dronke, op. cit., pág. 7).

9. Así como también en su revalorización de la alegoría frente a la consideración degradante de la misma en Peter Dronke, «Arbor caritatis», en

Medieval Studies for Jaw Bennett, Oxford, 1981, págs. 207-253

10. Steven M. Wasserstrom, Religion after Religion. Gershom Scholem, Mircea Eliade, and Henry Corbin at Eranos, Princeton University Press, Princeton-Nueva Jersey 1999.

11. Me refiero, sobre todo, al seminario sobre visiones impartido por el profesor Jung, que se centró de modo especial en las visiones de la Sra. Christiana Morgan, y que ha sido publicado: Visions. Notes of the Seminar given in 1930-1934 by C.G. Jung, edición de Claire Douglas, 2 vols., Bollingen Series XCIX, Princeton University Press, Princeton-Nueva Jersey 1997.

12. Ernst Benz, Die Vision. Erfahrungsformen und Bilderwelt, Klett Verlag, Stuttgart 1969.

13. Peter Dinzelbacher, Vision und Visionsliteratur im Mittelalter, Anton Hiersemann, Stuttgart 1981 (para citar sólo una de las más significativas) con un análisis de las visiones del más allá e interesantes comparaciones con las visiones post mortem de nuestro mundo actual.

14. Me remito al Cahier de l'Herne para una idea global del filósofo: Henry Corbin, edición de Christian Jambet, L'Herne, París 1981.

15. Henry Corbin, Avicena y el relato visionario, Paidós, Barcelona 1995 (1ª edición, París 1954), pág. 34.

16. Ibídem, pág. 94.

17. Véase el capítulo I de este libro. V. Cirlot y B. Garí, La mirada interior. Escritoras místicas y visionarias de la Edad Media, Martínez Roca, Barcelona 1999, en especial, pág. 35 y ss.

18. Henry Corbin, op. cit., pág. 185.

19. Ibídem, pág. 186.

20. Véase el capítulo IV de este libro.

21. De modo particular en Henry Corbin, Cuerpo espiritual y Tierra celeste, Siruela, Madrid 1996 (1ª edición, París 1960).

22. Henry Corbin, Avicena, cit., pág. 261.

23. Ibídem, pág. 22.

24. Christel Meier, «Virtus und operatio als Kernbegriffe einer Konzeption der Mystik bei Hildegard von Bingen», en Grundfragen christlicher Mystik, edición de Margot Schmidt, Stuttgart-Bad Cannstatt 1987, págs. 73-101, pág. 82 y ss. En la abadía de Michelsberg en Bamberg se poseía un ejemplar del Periphyseon de Escoto Eriúgena, probablemente en la adaptación de Honorius en Clavis physicae, de principios del siglo XII. En Trier se encontraba tan sólo el Libro I del Periphyseon, cf. Peter Dronke, op. cit., pág. 13.

25. Me refiero en concreto a la obra de Mary Carruthers, The Book of

Memory, Cambridge University Press, Cambridge 1990, y The Craft of Thought. Meditation, rhetoric, and the making of images. 400-1200, Cambridge University Press, Cambridge 1998; así como a la obra de Jeffrey F. Hamburger, The Visual and the Visionary. Art and Female Spirituality in Late Medieval Germany, Zone Books, Nueva York 1998.

Notas al capítulo VII

1. cf. E. Zolla, Verità segrete esposte in evidenza. Sincretismo e fantasia. Contemplazione ed esotericità, Marsilio, Venecia 1990, pág. 85 (trad. cast. en Paidós, Barcelona 2002). Acerca de la imaginación en Kant, «en las fronteras del oriente», cf. Christian Jambet, La lógica de los orientales. Henry Corbin y la ciencia de las formas, Fondo de Cultura Económica, México 1989 (1ª edición, Éditions du Seuil, París 1983), págs. 48-66.

2. «N'est-ce pas le lieu de prévenir un doute: la spiritualité, l'expérience mystique, ne tendent-elles pas à un dépouillement des images, au renoncement à toutes les représentations de formes et de figures? Certes, il est même des maîtres qui ont exclu farouchement et implacablement toute représentation imaginative, toute intervention des images. En revanche, ce qui se proposera ici, c'est une valorisation extraordinaire de l'image et de l'imagination pour l'expérience spirituelle», pág. 8 en Henry Corbin, L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn'Arabi, Flammarion, París 1958 (trad. cast. Destino, Barcelona 1992). Acerca de la supresión de imágenes en la mística, veáse Amador Vega, «La imagen desnuda de Dios: apuntes de estética apofática», en Zen, mística y abstracción, Trotta, Madrid 2002, págs. 97-108.

3. Me refiero en especial a Carl Gustav Jung, de quien recientemente se ha publicado su seminario sobre visiones (Visions. Notes of the seminar, edición de Claire Douglas, 2 vols., Bollingen Series XCIX, Princeton University Press, New Jersey 1997); y Ernst Benz, Die Vision. Erfahrungsformen und Bilderwelt, Klett, Stuttgart 1969.

4. Para una aproximación a la persona, vida y obra de Henry Corbin, véase el monográfico de l'Herne: Henry Corbin, edición de Christian Jambet, L'Herne, París 1981.

5. Henry Corbin, «Herméneutique spirituelle comparée (I. Swedenborg —II. Glose ismaélienne)», en Face de Dieu, face de l'homme, Flammarion, París 1983, págs. 41-162.

6. Véase un planteamiento de esta problemática en el capítulo anterior de este libro.

7. Hildegardis Scivias, edición de Adelgundis Führkötter con la colaboración de Angela Carlevaris, Corpus Christianorum Continuatio Mediaeualis CXXVI, Brepols, Turnholt 1978; Hildegarda de Bingen, Scivias: conoce los caminos, traducción de Antonio Castro Zafra y Mónica Castro, Trotta, Madrid 1999. Cito siempre por esta edición y traducción.

8. Ernst Benz, op. cit., págs. 150-152.

9. En el primer capítulo de Avicena y el relato visionario, Paidós, Barcelona 1995 (1ª edición, Teherán-París 1954) Henry Corbin planteó estos

relatos en relación al sistema filosófico como aquello que hacía referencia «al fondo más íntimo de sí mismo», haciendo aparecer «como al trasluz las motivaciones secretas de las que no había sido consciente cuando proyectaba su sistema», marcando tal transparencia «una ruptura de nivel». Y es ahora donde introduce el concepto de «dramaturgia del alma». Utilizo el término de dramaturgia en el sentido pues del «surgimiento de figuras», de «aventura espiritual», de «aventura personalmente vivida».

10. Véase el capítulo I de este libro; cf. Henry Corbin, Avicena, cit., pág. 94, cit., en Vida y visiones, cit., pág. 310.

11. Véase en especial el capítulo III de este libro. Aplico la noción del ta'wîl (exégesis) tan comentada por Henry Corbin (cf. por ejemplo, Avicena, cit., págs. 41-42).

12. Henry Corbin realizó la edición crítica de la obra de Sohrawardi y la publicó en la «Bibliothèque iranienne», la Opera metaphysica et mystica, entre 1945-1952 (Teherán-París). El encuentro con el gran filósofo y místico del Irán que murió mártir en Alepo en 1191 constituyó un suceso definitivo en la vida de H. Corbin, al comprender su tentativa de «hacer resucitar» los antiguos textos iranios con la de Sohrawardi al resucitar el antiguo zoroastrismo, entendiendo ambas tentativas como una hermenéutica, cf. «De Heidegger à Sohravardî. Entretien avec Philippe Némo», en Henry Corbin, cit.

13. La carta es conocida con el título De modo visionis suae y está fechada en 1175. En ella habla de la luz que es «sombra de la luz viviente» y la «luz viviente»; un fragmento de la carta se ha reproducido al final del capítulo I de este libro.

14. cf. El hombre de luz en el sufismo iranio, Siruela, Madrid 2000, (1ª edición París 1961), págs. 21-22.

15. Así, por ejemplo, la sexta visión de la segunda parte: «Luego vi que, mientras el Hijo de Dios pendía en la cruz, aquella imagen de mujer, avanzando presurosa, cual luminoso esplendor (lucidus splendor), desde el antiguo designio, era guiada junto a Él por potencia divina: la sangre que manaba de Su costado (et sanguine qui de latere eius fluxit), elevándose a las alturas, la inundó toda y, por voluntad del Padre Celestial, se unió a Él en felices esponsales, noblemente dotada con Su carne y Su sangre» (traducción cit., pág. 189 y edición cit. pág. 230).

16. Scivias: conoce los caminos, trad. cit., pág.111 y Hildegardis, edición cit., pág. 124.

17. Henry Corbin, El hombre de luz, cit., pág. 149. Lieselotte E. SaurmaJeltsch, Die Miniaturen im «Liber Scivias» der Hildegard von Bingen. Die Wucht der Vision und die Ordnung der Bilder, Reichert Verlag, Wiesbaden 1998, comenta el oro de las figuras y el dibujo en rojo, refiriéndose

a la pintura bizantina en donde el procedimiento es inverso: fondo de color y figura dorada. Según esta autora, el rojo sobre el fondo de oro intensifica el carácter inaprehensible de la figura (pág. 34).

18. cf. el capítulo IV de este libro. Traducción cit., pág. 21 y edición cit., pág. 7.

19. Traducción cit. pág. 267 y edición cit. pág. 328.

20. cf. Henry Corbin, L'imagination, cit., pág. 142.

21. cf. L. Saurma-Jeltsch, op. cit., págs. 78-8o.

22. Cf. Alois Maria Haas, «Visión en azul. Arqueología y mística de un color», en Visión en azul. Estudios de mística europea, Siruela, Madrid 1996 (1ª edición, Frankfurt 1989), págs. 33-53, en el comentario al poema de Hans Arp, Singendes Blau (pág. 39).

23. Traducción cit., pág. 148 y edición cit., pág. 176.

24. Véase el capítulo anterior.

25. Véase el comentario iconográfico de esta miniatura (fol. 41v) en L. Saurma-Jeltsch, op. cit., págs. 87-92.

26. Traducción cit., pág. 101 y edición cit., pág. 110.

27. Ibídem.

28. Traducción cit., pág. 102 y edición cit., pág. 111.

29. Creo que esto también puede expresarse como que lo que «se muestra en la creencia», es «la forma misma de la creencia», o que «la teofanía se produce según la dimensión del receptáculo que lo acoge», cf. Henry Corbin, L'imagination créatrice, cit., pág. 147. Justamente por el hecho de que sólo la fe tiene acceso al universo espiritual, la imagen es real y es en un contexto de agnosticismo cuando la imagen se convierte en pura irrealidad (pág. 135).

30. Traducción cit., pág. 102 y edición cit., pág. 111.

31. La comprensión espiritual de la historia permite hablar de isomorfismo entre orientales y occidentales: «Car il y a quelque chose de commun entre la manière dont un Jacob Boehme, un J.G. Gichtel, un Valentin Weigel, un Swedenborg, et avec eux tous leurs disciples, [...]», cf. Henry Corbin, L'imagination créatrice, cit., págs. 73-74.

32. Adán (órgano corporal sutil), Noé (segundo órgano de las operaciones vitales y orgánicas), Abraham (el tercer órgano sutil que es el corazón), Moisés (el cuarto órgano es el lugar del coloquio íntimo), David (el quinto órgano sutil es el espíritu), Jesús (el sexto órgano que es el centro), Mahoma (séptimo órgano relacionado con el centro divino del ser), se corresponden a los colores: negro o gris, azul, rojo, blanco, amarillo, negro luminoso (la noche luminosa) y el verde luminoso (la visio smaragdina); en Semnânî la visio smaragdina es la «aniquilación de la aniquilación»; cf. Henry

Corbin, L'homme de lumière, cit., págs. 182-183.

33. En el siglo III, Zósimo, en una mezcla de gnosticismo cristiano (Libro de los Hebreos) y un platonismo hermetizante (Libros santos de Hermes), habló del Adán terrestre, el hombre exterior carnal, sometido a las influencias planetarias y al destino, y el hombre de luz (photeinos anthropos), el hombre espiritual oculto, polo opuesto al hombre corporal, cuya unidad dialógica es su guía de luz (el ángel), cf. Henry Corbin, El hombre de luz, cit., pág. 32 y ss.

34. Véase el capítulo I de este libro, pág. 30.

35. Cf. L. Saurma-Jeltsch, op. cit., pág. 66. Reproduce la miniatura el movimiento de descenso de la teofanía y el movimiento de ascenso del alma.

36. «Es al despertar al sentimiento de ser una Extranjera cuando el alma del gnóstico descubre dónde está, y presiente a la vez de dónde viene y a dónde ha de volver. [...] Pero es preciso que el alma encuentre la vía del Retorno». cf. Henry Corbin, Avicena, cit., pág. 32-33.

37. Henry Corbin, L'Homme de lumière, cit., págs. 62, 70, 77, y R.L.M. Derolez, Les dieux et la religion des germains, Payot, París 1962, pág. 220.

38. Traducción cit., pág. 64 y edición cit., pág. 62.

39. L. Saurma-Jeltsch, op. cit., pág. 66.

40. Son tres las cualificaciones que el Corán concede al alma: el alma inferior (el yo inferior, pasional y sensual), el alma crítica, esto es, la conciencia (ve la casa llena de bestias inmundas y comienza a expulsarlas para que la casa pueda acoger la luz) y, finalmente, el alma pacificada, que es el corazón; las imágenes visionarias y los colores corresponden a estas tres etapas. cf. Henry Corbin, L'homme de lumière, cit., págs. 104-105.

41. Cf. L. Saurma-Jeltsch, op. cit., pág. 66.

42. Los sufrimientos, los obstáculos, son siempre puestos de manifiesto en los relatos visionarios que narran el viaje, la peregrinación del alma al hogar. Véase el comentario al relato de los pájaros en Henry Corbin, Avicena, cit., pág. 202 y ss.

43. Traducción cit., pág. 66 y edición cit., pág. 65.

44. El viaje a oriente significa encontrar las cosas en «su oriente»: Henry Corbin, Avicena, cit. págs. 47-48, estableciendo las relaciones entre Avicena y Sohrawardi en esta «filosofía oriental» para concluir en la pág. 54 con que los «tonos» son diferentes, pero idéntica la «experiencia del alma». En términos semejantes se podría establecer la confrontación entre los filósofos iranios y Hildegard von Bingen, pues, en efecto, estamos ante «tonos» y «estilos» diferentes pero ante una misma experiencia. Este isomorfismo observado refuerza el plano de la experiencia en la obra de Hildegard.

45. Traducción cit., pág. 66 y edición cit. pág. 66

46. Cf. Henry Corbin, Temple et contemplation, Flammarion, París 1980, pág. 201.

47. Traducción cit., págs. 66-67 y edición cit., pág. 66-67.

48. L. Saurma-Jeltsch, op. cit., pág. 66.

49. Ibídem, pág. 66.

50. Ibídem, pág. 66. Las otras dos miniaturas se sitúan en el fol. 24v y fol. 25.

51. Véase el capítulo III de este libro, pág. 86 y Fig. 11.

52. Véase Lám. V y Fig. 11, cap. III, pág. 86 de este libro.

53. III, 1, pág. 268 de la traducción cit. y pág. 329 de la edición cit.

54. Henry Corbin, L'imagination, cit., pág. 185. La luz del corazón sube, mientras la luz del trono desciende a través de la oración continua, pues es ella la que libera la energía espiritual, L'Homme, cit., pág. 112.

55. Véase el capítulo IV de este libro, pág. 98 y ss., y Lám. IV. Richard de Saint-Victor, Les douze patriarches ou Beniamin minor, edición de Jean Châtillon, Monique Duchet-Suchaux y Jean Longère, Cerf, París 1997, cap. LXXXIII: «Merito talis reuelatio non est facta nisi in monte, neque enim misterii huius tam profunda sublimitas et tam sublimis profunditas debuit manifestari in ualle. [...] Ascendat ergo homo ad cor altum, ascendat in montem istum, si uult illa capera, si uult illa cognoscere quae sunt supra sensum humanum. Ascendat per semetipsum supra semetipsum. Per cognitionem sui, ad cognitionem Dei».

56. En la mística sufí, el sí (soi) no se refiere ni al sí impersonal, ni al sí del léxico de los psicólogos, sino que la palabra sólo es empleada en el sentido que lo entendieron Ibn'Arabi y otros teósofos sufís en la famosa sentencia de «quien conoce a su Señor, se conoce a sí mismo», cf. Henry Corbin, L'imagination, cit., pág. 74.

57. Si en el progreso espiritual que recorre los siete estados correspondientes a los siete profetas y a los siete colores, no se ha eliminado la embriaguez (las seducciones del subconsciente) se corre el peligro de afirmar en el sexto estado (Jesús, el negro luminoso): Yo soy Dios, en lugar de decir «Yo soy el secreto de Dios», cf. Henry Corbin, L'homme, cit., pág. 188 y ss.

58. Véase el capítulo III de este libro, pág. 86, Fig. 11.

59. Christel Meier, «Virtus und operatio als Kernbegriffe einer Konzeption der Mystik bei Hildegard von Bingen», en Grundfragen christlicher Mystik, edición de Margot Schmidt, Stuttgart-Bad Cannstatt 1987, págs. 73-103.

Notas al capítulo VIII

1. Carta fechada el 3 de enero de 1956. Magritte no se refiere al libro sino a un artículo publicado en una revista belga «Symbolisme dans les Récits visionnaires d'Avicenne»; le asegura haber encontrado en el escrito «la expresión exacta de muchas de las ideas sentimentales» que difícilmente él mismo podría expresar con el lenguaje escrito o hablado, pero que en cambio había expresado en una pintura, La Fée ignorante, en que tenía lugar esa inversión entre luz-vida y oscuridad-muerte («la connaissance n'éclaire pas le mystère — c'est le mystère qui éclaire la connaissance»), para finalmente instar a Corbin a visitar su exposición en París. Henry Corbin, dirigido por Christian Jambet, Les Cahiers de l'Herne, París 1981, pág. 331.

2. Véase Amador Vega, «La imagen desnuda de Dios: apuntes de estética apofática», en Zen, mística y abstracción, Trotta, Madrid 2002, págs. 97108.

3. San Agustín, Del Génesis a la letra, en Obras de..., edición de Balbino Martín O.S.A., BAC, Madrid 1969, en especial el Libro XII, caps. V-XV.

4. Véase el capítulo VII de este libro.

5. Max Ernst, Escrituras, La Polígrafa, Barcelona 1982, pág. 26; Écritures, Gallimard, París 1970, pág. 31 (notes biographiques).

6. Werner Spies, Max Ernst. Collages. The invention of the surrealist universe, Thames and Hudson, Londres 1991: «Collage is the thread that runs through all his works; it is the foundation on which his lifework is built», pág. 11.

7. Max Ernst, traducción cit., pág. 44 y edición cit., pág. 50.

8. Max Ernst, ibídem, págs. 187-188 y edición cit., págs. 242-243. cf. otra variante en «Comment on force l'inspiration», en Le surréalisme au service de la révolution, 6 (1933), págs. 43-45; la cita se encuentra en la pág. 47 con la siguiente variante: «... à la mine de plomb./ J'insiste sur le fait que les dessins ainsi obtenus perdent de plus en plus, à travers une série de suggestions et de transmutations qui s'offrent spontanément, —à la manière de ce qui se passe pour les visions hypnagogiques— le caractère de la matière interrogée (le bois) pour prendre l'aspect d'images d'une précision inespérée, de nature probablement à déceler la cause première de l'obsession ou a produire un simulacre de cette cause./ Ma curiosité [...]».

9. Véase el capítulo III, pág. 68 de este libro.

10. cf. el capítulo III, pág. 68 de este libro, cf. André Breton, Le surréalisme et la peinture, Gallimard, París 1928 (2ª edición corregida 1965 y reedición 1979), pág. 25.

11. Max Ernst, traducción cit., pág. 190 y edición cit., pág. 245.

12. Ibídem, págs. 190-193 y edición cit., págs. 247-248.

13. Ibídem, pág. 27 y edición cit., pág. 33.

14. André Breton, Œuvres complètes, edición de Marguerite Bonnet, «La Pléiade», Gallimard, nrf, París 1988, pág. 337. Traducción de A. Bosch en André Breton, Manifiestos del surrealismo, Visor, Madrid 2002.

15. Cf. Vincent Gille, «L'étincelle: le courant du rêve», en Trajectoires du rêve. Du romantisme au surréalisme, obra realizada bajo la dirección de Vincent Gille, Pavillon des Arts 7 mars-7 juin 2003, París 2003: la carga eléctrica nace de una puesta en relación, de un contacto, aunque sea inmaterial. Nuestros pensamientos son de naturaleza eléctrica (lo que está científicamente confirmado); las interacciones químicas entre las neuronas dan nacimiento a corrientes eléctrica mesurables. Es posible determinar y caracterizar los periodos de sueño por la manifestación entre otras, al final de cada ciclo del sueño, de una fuerte actividad eléctrica del cerebro, pág. 194. El maestro Eckhart habla de la vünkelîn der sêle, scintilla animae. Esta terminología del fondo del alma, salida del estoicismo y más particularmente del neoplatonismo (Proclo) y sus trasposiciones o analogías cristianas con el Espíritu Santo que remontan a Orígenes, han precedido a Eckhart a través de Ricardo de San Víctor y Buenaventura. La chispa del alma es una imagen impresa de la naturaleza divina, por ello mismo es eterna e increada, no es una parte del alma, sino una relación ontológica de ésta con Dios, cf. Maestro Eckhart, El fruto de la nada, edición de Amador Vega, Siruela, Madrid 1998, pág. 188.

16. Max Ernst, traducción cit., pág. 175 y edición cit., pág. 230.

17. Ibídem, pág. 177 y edición cit., pág. 231.

18. Ibídem, pág. 178 y edición cit., pág. 232.

19. Claude Lévi-Strauss, «Une peinture méditative», en Le regard éloignée, Plon, París 1983, págs. 327-331.

20. El propio Ernst comenta el azar citando a Hume como «el equivalente de la ignorancia en la que nos encontramos en relación a las causas reales de los acontecimientos», en Écritures, op. cit., pág. 262. Por su parte Breton acuñó la expresión de «azar objetivo» que definió como «un tipo de azar a través del que se manifiesta muy misteriosamente para el hombre una necesidad que se le escapa, aunque la experimente vitalmente como necesidad», para concluir con la coincidencia misteriosa entre la necesidad natural y la necesidad humana. Op. cit., pág. 1280.

21. Cf. C. Lévi-Strauss, op. cit., pág. 329; de la traducción, pág. 279 (Argos, Barcelona 1984).

22. André Breton, traducción cit., págs. 37-38.

23. Acerca de los materiales empleados por Ernst, cf. Werner Spies,

Max Ernst. Collages, cit.

24. «Pregunte a este simio: ¿Quién es la mujer 100 cabezas? A la manera de los Padres de la Iglesia, le responderá: Me basta con mirar la mujer 100 cabezas, y lo sé. Basta que me pregunte quién es la mujer 100 cabezas, y ya no lo sé», cf. Jean François Billeter, Cuatro lecciones sobre Zhuangzi, Siruela, Madrid 2002, pág. 181.

25. Claude Lévi-Strauss, op. cit., pág. 331: «[…] les peintures don't il décora la maison d'Eluard: énonciations laconiques de symboles qu'on dirait perdus comme ceux des fresques hopi du site d'Awatowi, ou de quelque autre civilisation aussi sage et énigmatique que celle de l'Egypte vue par les Grecs d'un âge tardif, et comme elle à jamais disparue; mais symboles qui nous restent présents non seulement par la composition graphique, mais aussi par l'attribution à chacun de teintes rares, fines et précieuses dont le choix et les rapports semblent chargés de sens».

26. Werner Spies, Max Ernst. Sculptures, maisons, paysages, catálogo de la exposición Centre Georges Pompidou, París 1998, págs. 15-16.

27. Es Lévi-Strauss, op. cit., pág. 330 quien habla de la rêverie métaphysique a propósito de la obra de Ernst entre los años 1955-1965.

28. Werner Spies, Max Ernst. Collages, cit., pág. 124.

29. Wernes Spies, Max Ernst. Les collages, cit., págs. 221-223.

30. Tristan Tzara, «Max Ernst and his reversibles images», en Max Ernst: Beyond Painting and Other Writings by the Artist and his Friends, The Documents of Modern Art, edición de Robert Motherwell, Nueva York 1948, págs. 186-190 (traducido al inglés de la versión francesa aparecida en Cahiers d'Art 1934).

31. Werner Spies, Max Ernst. Les collages, cit., pág. 112, donde cita el artículo de Georges Ribemont-Dessaignes «Dada Painting or the Oil Eye».

32. Werner Spies, Max Ernst. Sculptures, cit., pág. 90 y ss. donde cita el estudio de Carl Einstein sobre la forma oval en Jean Arp («L'enfance néolithique», en Documents 8, 2º año [1930], págs. 35-43). También a Georges Bataille (Histoire de l'oeil), en donde se encuentra la asociación huevo/ojo/sexo. Véase asimismo Chaké Matossian, «Lucio Fontana et les fins de Dieu», en L'art moderne et la question du sacré, edición de J.-J. Nillès, Cerf, París 1993, págs. 151-161, en donde estudia los huevos perforados de Lucio Fontana como lugares de «lo irrepresentable», recordando que «l'equivalence entre l'oeil et l'œuf se retrouve tout à la fois dans la cosmologie, l'astronomie, l'architecture, la peinture etla médicine. Pour la tradition orphique le monde est un œuf [...]», pág. 154. Al igual que para Hildegard von Bingen en Scivias: «Luego vi un gran instrumento redondo y umbroso, semejante a un huevo: estrecho por arriba, ancho en su mitad y algo más

ceñido por la parte inferior; por fuera rodeaba todo su contorno un brillante fuego con una piel de tinieblas bajo él» (I, 3, pág. 47 de la traducción castellana, Trotta, Madrid 1999). Véase Fig. 3, capítulo IX, pág. 217 de este libro.

33. Juan Eduardo Cirlot, El ojo en la mitología. Su simbolismo, Barcelona 1954, aunque se refiere a un frottage de la Histoire naturelle.

34. Véase el capítulo IV de este libro y la Lam. IV.

35. Entrevista con Peter Schamoni, vídeo, Munich 1991, en que Max Ernst se resistía a autodenominarse «profeta» para comprender su capacidad visionaria en términos de «azar objetivo».

Notas al capítulo IX

1. Acerca de la prohibición y la aparición de la imagen de Dios, véase Henry Corbin, L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn'Arabi, Flammarion, París 1958, pág. 203. «Refus de la vision et attestation de cette vision: les deux motifs forment ensemble déjà une coincidencia oppositorum», siendo el objeto de estudio de Corbin la triple pregunta de quién es la imagen aparecida, de dónde viene y qué grado de experiencia espiritual anuncia su aparición. Por nuestra parte nos situamos en la imposibilidad de la visión y en la aparición de la imagen; nuestra intención consiste en aproximarnos a esa doble realidad.

2. Cor 1, 13,12: «Ahora vemos en un espejo, en enigma. Entonces veremos cara a cara. Ahora conozco de un modo parcial, pero entonces conoceré como soy conocido».

3. La imagen surrealista del ojo rebanado que alude a la visión interior, al «modelo interior» preconizado por André Breton, encuentra su más famosa formulación en el film de Luis Buñuel Le chien andalou (1928), aunque anteriormente fue ensayada por Max Ernst en un collage de Répétitions con texto de Paul Éluard (1922) (cf. Werner Spies, Max Ernst. Collages. The Invention of the Surrealist Universe, Thames and Hudson, Londres 1991, pág. 112). Véase pág. 202 y ss. de este libro.

4. Entiendo el sacrificio en el sentido de Marius Schneider, El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas, Siruela, Madrid 1998 (1ª edición Barcelona 1946) fundamentado en la relación analógica (de inversión) entre cielo y tierra, y como la forma de comunicación entre dioses y hombres dentro de una mutua necesidad (pág. 202 y ss.).

5. Gen 1,26: «Y dijo Dios: "Hagamos al ser humano a nuestra imagen, como semejanza nuestra […]"», cf. Gerhart B. Ladner, «Der Bildbegriff bei den griechischen Vätern und der byzantinische Bilderstreit», en Der Mensch als Bild Gottes, edición de Leo Scheffcyzk, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1969, págs. 144-192.

6. Este modo de ser del símbolo lo ha destacado Henry Corbin, L'imagination, cit., pág. 13: «Le symbole annonce un autre plan de conscience que l'évidence rationnelle; il est le "chiffre" d'un mystère, le seul moyen de dire ce qui ne peut être appréhendé autrement; il n'est jamais "expliqué" une fois pour toutes, mais toujours à déchiffrer de nouveau, de même qu'une partition musicale n'est jamais déchiffrée une fois pour toutes, mais appelle une exécution toujours nouvelle».

7. Véase Lám. IV.

8. Hildegardis Scivias, edición de Adelgundis Führkötter O.S.B. con la

colaboración de Angela Carlevaris O.S.B. Corpus Christianorum Continuatio Mediaeualis XLIII y XLIIIA. Brepols, Turnholt 1978, I, 1; cf. la traducción al castellano: Hildegarda de Bingen, Scivias: Conoce los caminos, traducción de Antonio Castro Zafra y Mónica Castro, Trotta, Madrid 1999.

9. Scivias, I, 1, 1.

10. Cf. Lieselotte E. Saurma-Jeltsch, Die Miniaturen im «Liber Scivias» der Hildegard von Bingen. Die Wucht der Visionen und die Ordnung der Bilder, Reichert Verlag, Wiesbaden 1998, págs. 33-41.

11. Véase el capítulo III, Fig. 11, de este libro.

12. Scivias, III, 1. En la miniatura el Ser viviente se presenta como Maiestas Domini dentro de una mandorla oval roja, oro y blanca, los mismos colores con que aparece representada la nube a sus pies. El fondo de la mandorla es el cielo azul estrellado. Debajo de la nube aparece el círculo resuelto en azul y blanco. Como señala L. Saurma-Jeltsch se trata de una ordenación vertical de la Maiestas Domini que encuentra claros paralelos iconográficos en los que también se puede identificar el círculo superior o mandorla con el cielo y el círculo inferior con la tierra, de modo que se manifestaría la doble irradiación de Dios según Ez 1,27-28, en el cielo y en la tierra (op. cit., pág. 130). En la segunda visión: «Entonces vi, dentro del ámbito del círculo que irradiaba Aquel sentado en el trono, un gran monte, unido a la raíz del sedente, de forma que la piedra se elevaba hacia lo alto y el monte se extendía en las anchuras. Sobre este monte se alzaba un edificio cuadrangular […]»

13. Ibídem, III, 12, 5. Otros ejemplos iconográficos de Cristo Majestad mostrando las heridas en el Juicio, cf. Saurma-Jeltsch, op. cit., pág. 200 y ss.

14. Michael Evans, «The geometry of the mind», Architectural Association Quaterly 12 (1980), págs. 32-55; las ilustracions de las visiones de Hildegard von Bingen derivan de diagramas cósmicos. Acerca de la relación entre diagrama y vision sostiene: «But diagrams in general possessed connotations of authority and certitude which correlate well with accounts of mystical experiences. There was, moreover, a more practical reason why the diagrammatic forms should be so compatible with visions, dependent on one of the graphic peculiarities of the inscribed schema. This was its ability to express, explicitly, several levels of meaning simultaneously; a quality that renders it virtually unique in visual art», pág. 47.

15. Tal y como ha puesto de manifiesto Jeffrey F. Hamburger, The Rothschild Canticles. Art and mysticism in Flanders and the Rhineland circa 1300, Yale University Press, New Haven-Londres 1990. Los Rothschild Canticles son interpretados como un libro de uso privado, probablemente para una abadesa, cuya función consistía en ser punto de apoyo para la experiencia

visionaria, con unas miniaturas que mostraban un proceso que puede ser descrito como el paso de la figuración a la geometrización o abstracción, coincidiendo la abstracción con la presentación de los misterios trinitarios.

16. Hildegardis Bingensis Liber Divinorum Operum, edición de A. Derolez y P. Dronke, Corpus Christianorum Continuatio Mediaeualis XCII, Brepols, Turnholt 1996; véase la documentadísima traducción al italiano con estudio y notas: Ildegarda di Bingen, Il libro delle opere divine, edición de Marta Cristiani y Michaela Pereira, Mondadori, Milán 2003. Para el estudio de las miniaturas en el manuscrito de Lucca, véase: Calderoni Masetti y Dalli Regoli, Sanctae Hildegardis Revelationes Manoscritto 1942, Cassa di Risparmio di Lucca, Lucca 1973.

17. Die Schriften des Johannes von Damaskos, III. Contra imaginum calumniadores orationes tres, edición de P. Bonifatius Kotter O.S.B., Walter de Gruyter, Berlín-Nueva York 1975; cf. Barbara Nolan, The Gothic visionary perspective, Princeton University Press, Princeton-New Jersey 1977.

18. Abbot Suger and Saint-Denis. A Symposium, edición de Paula Lierber Gerson, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York 1986.

19. Ya en el cap. segundo de La Jerarquía celeste, Dionisio advierte de la necesidad de no entender literalmente los símbolos: «…enfin de montrer sous quelles formes sacrées les saintes Écritures représentent les ordres celestes et à quelle simplicité il faut s'élever à partir de ces allégories pour ne pas imaginer, comme le fait le vulgaire, que ces intelligences celestes, dont la forme est divine, ont plusieurs pieds et plusieurs visages, qu'elles ressemblent à du bétail comme des bœufs, qu'elles présentent l'aspect sauvage de lions, ou le bec incurvé de l'aigle, ou encore qu'elles possèdent des ailes et des plumes à la façon des volatiles» (cf. Œuvres complètes du Pseudo-Denys l'Aréopagite, traducción de Maurice de Gandillac, Montaigne, París 1943). En De administratione, PL xciv, 123334, el abad Suger describe el camino anagógico del siguiente modo: Unde cum ex dilectione decoris domus Dei aliquando multicolor gemmarum speciositas ab extrinsecis me curis devocaret, sanctarum etiam diversitatem virtutum de materialibus ad immaterialia transferendo, honesta meditatio insistere persuaderet; videor videre me quasi sub aliqua extranea orbis terrarum plaga, quae nec tota sit in terrarum faece, nec tota in coeli puritate demorari, ab hac etiam inferiori ad illam superiores anagogico more Deo donante posee transferri. El camino bocetado va desde la visión de las piedras preciosas, de los colores de las gemas, hasta la casa de Dios, y es la meditación (meditatio) la que le lleva desde lo material a lo inmaterial (de materialibus ad immaterialia); el lugar donde se encuentra [y eso es lo que comparo con la «tierra intermedia» o mundus imaginalis de Corbin] lo describe como un lugar que no es el lodo de la tierra (in terrarum

faece) ni la pureza del cielo (in coeli puritate). Cit. por Barbara Nolan, op. cit., pág. 41.

20. Scivias, I, 3, 1.

21. Ibídem, I, 3, 2.

22. Véase el capítulo I de este libro.

23. Señala Christel Meier, «Die Bedeutung der Farben im Werk Hildegards von Bingen», en Frühmittelalterliche Studien 6 (1972), págs. 245-355, que a diferencia del verde que siempre aparece designado con la raíz virid, el rojo es designado con muchos términos, unos derivados del fuego (igneus, rutilans) otros de la sangre (sanguineus, sanguinolentus), otros como purpureus no sólo es color regio sino también ígneo y sanguíneo, y rubeus, ruber, rubicundus no designan ningún tono especial sino que sólo es asociado con objetos de color rojo (pág. 270).

24. Scivias, I, 4, 9.

25. Lieselotte Saurma-Jeltsch, op. cit., págs. 60-61. cf. Anna C. Esmeijer, Divina quaternitas. A preliminary study in the method and application of visual exegesis, van Gorcum, Assen 1978, en especial el análisis del simbolismo del cuatro en la representación de la Maiestas Domini desde la época precarolingia (4 ríos del paraíso, 4 querubines y 4 ruedas, 4 profetas, 4 evangelistas, 4 mysteria Christi, 4 virtudes cardinales, 4 criaturas vivientes, y sus correspondencias cósmicas con las 4 regiones del mundo, los 4 vientos principales): «As regards its form, the Maiestas scheme, like many other visual-exegetic schemata, is an adaptation of cosmic harmony schemata» (pág. 50); destaca también este estudio por su reflexión en torno al valor de la imagen en relación con las tendencias platónicas y neoplatónicas en la cultura medieval.

26. Véase el capítulo VII y Lám. XIII de este libro.

27. Scivias, II, 1, 3.

28. Christel Meier, op. cit., pág. 290.

29. Véase el capítulo VII, pág. 163 y Lám. XI de este libro.

30. El azul está estrechamente ligado a la luz, como plata y oro, y éste último muy cerca del rojo, cf. Christel Meier, op. cit., pág. 290. Acerca de la iconografía de la Trinidad, véase François Boespflug y Yolanta Zaluska, «Le dogme trinitaire et l'essor de son iconographie en Occident de l'époque carolingienne au IVe Concile du Latran (1215)», en Cahiers de civilisation médiévale 33 (1994), págs. 181-240. Esta imagen compuesta de tres colores, ha sido comparada con la visión de Dante en el Paraíso (Heinrich Ostlender, «Dante und Hildegard von Bingen», en Deutsches Dante-Jahrbuch XXVII [1948], págs. 159-70, cit. y comentado por P. Dronke, «Tradition and Innovation in medieval Western ColourImagery», en Eranos [1972], vol. 41,

Brill, Leiden 1974, pág. 98-100, siendo común en ambos la evocación de la Trinidad a partir de círculos de luz coloreada, así como la visión de la forma humana en el centro).

31. Christel Meier, op. cit., pág. 290 y Peter Dronke que interpreta así el verde de Hildegard: «Viriditas, we might say, is the earthly expression of the celestial sunlight; greenness is the condition in which earthly beings experience a fulfilment that is both physical and divine; greenness is the blithe overcoming of the dualism between earthly and heavenly», pág. 84, y señala también la especial sensibilidad para el verde de Hugo de San Víctor.

32. Hildegardis Bingensis Epistolarium. Pars prima I-XC. Pars secunda XCI-CCLR, edición de Lieven van Acker, Corpus Christianorum Continuatio Mediaeualis XCI y XCIA, Brepols, Turnholt 1991-1993; cf. traducción al italiano en Martin Buber, Confesión estatiche, Adelphi, Milán 1990, págs. 83-86, y al castellano en mi Vida y visiones de Hildegard von Bingen, Siruela, Madrid 2001 (2ª ed.), págs. 149-154.

33. «El hombre que, con su ciencia (scientiam), que es su ojo interior, ve lo oculto a la mirada exterior y no duda de ello, cree verdaderamente: esto es la fe. Pues lo que el hombre cierna exteriormente, también exteriormente lo conocerá; y lo que contemple interiormente, también interiormente lo meditará. Por tanto, cuando un hombre perciba ardientemente con su ciencia, en el espejo de la vida, la inabarcable Divinidad que el ojo exterior no puede ver, entonces humillará las apetencias de su carne y en tierra las postrará» (Scivias, II, 3).

34. F. van der Meer, Maiestas Domini. Théophanies de l'Apocalypse dans l'art Chrétien, Roma/París 1938, pág. 264: «On dirait que le Christ, après avoir quitté son séjour céleste, ne pût apparaître dans l'art qu'après avoir traversé les sphères de l'ancienne cosmologie».

35. Hans Belting, Pour une anthropologie des images, Gallimard, París 2004, donde compara el espejo, la ventana y la pantalla: «Entre-temps, d'autres surfaces techniques ont assumé la fonction du miroir, en proposant une vision du monde à travers l'image éloignée d'un dehors: la fenêtre symbolique d'Alberti, dans la peinture de la première Renaissance, est devenue, en tant que surface transparente, le modèle primitif de l'écran», pág. 36.

36. Marius Schneider, op. cit., pág. 216, para quien la mandorla es delineada en la cima de la montaña regida por el Géminis donde tiene lugar la inversión. Por su naturaleza doble participa tanto de un mundo como del otro.

37. Jeffrey Hamburger, The Visual and the Visionary. Art and Female Spirituality in Late Medieval Germany, Zone Books, Nueva York 1998, pág. 142 y ss. Con la reproducción de la miniatura del Salterio de Bonne de Luxemburgo, The Metropolitan Museum of Art, The Cloisters Collection,

1969, fol. 331r, en que aparece la herida con forma de mandorla sin el cuerpo de Cristo y rodeada de los instrumentos de tortura.

38. «Después tuve una visión. He aquí que una puerta estaba abierta en el cielo, y aquella voz que había oído antes, como voz de trompeta que hablara conmigo, me decía: "Sube acá, que te voy a enseñar lo que ha de suceder después". Al instante caí en éxtasis. Vi que un trono estaba erigido en el cielo, y Uno sentado en el trono.» Ap 4, 1-3. cf. por ejemplo la miniatura del Beato de Facundus (fol. 112 v) reproducida y comentada en Henri Stierlin, Le Livre de Feu. L'Apocalypse et l'art mozarabe, Sigma, Ginebra 1978, pág. 106.

39. Cf. Barbara Nolan, op. cit., págs. 65-67 donde comenta las características novedosas de este manuscrito.

40. De Genesi ad litteram, en Obras de san Agustín en edición bilingüe, XV, edición de Balbino Martín, O.S.A., Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid 1969, donde distingue tres tipos de visiones: corporal, espiritual e intelectual. Define la visión espiritual (cap. IX) como el «género de visiones por el que nos representamos en el alma las imágenes de los cuerpos ausentes» (corporum absentium imagines cogitamus) y seguidamente sostener (cap. X): «La visión intelectual es la más excelente (excellentius) y la propia de la mente (mentis est proprium)». Al tratar de nuevo la visión espiritual abre una subdivisión para incluir en este género un tipo de visión espiritual «maravillosa» (cap. XII): «Si estas visiones encierran algún significado y se manifiestan a los que están dormidos, o a los que están despiertos, y éstos ven los cuerpos presentes con los ojos y perciben en el espíritu las imágenes de los ausentes como si estuvieran presentes a sus ojos, o a los que se encuentran en aquel estado que se llama éxtasis, por el que el alma está privada en absoluto de los sentidos corporales, digo que esta manera de visión es maravillosa (mirus modus est), aunque sigue una adversativa en la que advierte de los peligros pues ha podido "efectuarse por intromisión de algún ajeno espíritu"». En el capítulo XIII se refiere a las visiones espirituales como «don de Dios», aunque: «Sin embargo, es difícil el discernimiento cuando el espíritu del mal obra sosegadamente […]»; en el capítulo XIV, concibe en cambio la visión intelectual como aquella «que no engaña nunca». Distingue san Agustín entre fantasías (producidas por el sujeto) y visiones (el sujeto contempla las visiones que le fueron presentadas) (cap. XX), y entiende que el origen de las segundas es divino (cap. XXI). A pesar de todo: «Esta naturaleza espiritual, en la que no se reproducen los cuerpos, sino las imágenes de ellos, tiene visiones de menor calidad que la luz de la mente y de la inteligencia, por la que se juzgan estas visiones inferiores y se contemplan aquellas que ni son cuerpos ni tienen siquiera formas parecidas a los cuerpos…» (cap. XXIV). La adecuación de los géneros de visiones a los

ejemplos bíblicos en el capítulo XXVI: «Allí se contempla el esplendor del Señor, no por visión representativa de algo, sea ésta corporal, como la que tuvo lugar en el monte Sinaí, o espiritual como la que vio el profeta Isaías, o san Juan en el Apocalipsis, sino por visión intelectual, mediante la cual verá, no en enigmas, sino cara a cara […]». Reconoce diversos grados en las visiones espirituales e intelectuales (cap. XXIX). Creo vislumbrar en esta exposición agustiniana una incertidumbre a la hora de valorar las visiones con imágenes (espirituales) junto a una necesidad de considerar las visiones sin imágenes (intelectuales) como superiores.

41. La comparación de Rupert de Deutz y Ricardo de san Víctor en Wilhelm Kamlah, Apokalypse und Geschichtstheologie. Die mittelalterliche Auslegung der Apokalypse vor Joachim von Fiore, Emil Ebering, Berlín 1935, pág. 106 y ss.

42. Wolfram von den Steinen, Homo caelestis. Das Wort der Kunst im Mittelalter, Francke, Bern-München 1965, t. I, pág. 130 y ss. Y cf. Mitchell B. Merback, The Thief, the Cross and the Wheel. Pain and the Spectacle of Punishment in Medieval and Renaissance Europe, The University of Chicago Press, Chicago 1999.

43. Aspecto comentado por F. van der Meer, op. cit., pág. 220.

44. En la Edad Media no se tenía la concepción moderna (newtoniana) del arco iris formado por siete colores, sino por muchos, por cientos, cf. P. Dronke, op. cit., pág. 69.

45. Beato de Liébana, Obras completas y complementarias, I, edición bilingüe de J. González Echegaray, A. del Campo y L.G. Freeman, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid 2004.

46. El carácter alegórico del comentario del Beato frente a la realidad de la experiencia visionaria o la visión espiritual, entendido como algo contradictorio, ha sido planteado por Peter Klein, «From the heavenly to the trivial: vision and visual perception in early and high medieval Apocalypse illustration», en The Holy Face and the paradox of representation, edición de Herbert L. Kessler y Gerhard Wolf, Biblioteca Hertziana, Johns Hopkins, Roma 1998, en especial pág. 258.

47. Mireille Mentré, Illuminated manuscripts of medieval Spain, Thames and Hudson, Londres 1996, que entiende el uso de las franjas cromáticas como un modo de desestructurar el espacio pictórico y proporcionar así la desconexión con el mundo sensible, pág. 170, haciendo posible la aprehensión de lo transcendente, pág. 205.

48. René Magritte, Écrits complets, edición de André Blavier, Flammarion, París 2001. Por ejemplo: «Je ne peins que le visible. Il ne faut donc pas chercher l'invisible […] Regardez «La Grande Guerre» […]. Vous y

voyez un homme qui possède un visage, qui est une chose visible. Vous y voyez aussi une pomme qui est elle-même visible. Pourtant, il arrive un moment où le visible empêche de voir un autre visible […]» (Interview Otto Hahn, pág. 601). Para Magritte la pintura es un modo de hacer visible el mundo, y el mundo lo entiende «lleno de cortinas» que ocultan, pág. 599.

49. Michel Henry, Voir l'invisible. Sur Kandinsky, PUF, París 2005 (1ª edición 1988).

50. Ibídem, págs. 29-30.

51. Ibídem, pág. 51. La traducción es mía.

52. Ibídem, pág. 53.

53. Ibídem, pág. 209.

54. Ibídem, pág. 226.

55. La diferenciación entre ídolo e icono en Jean-Luc Marion, El ídolo y la distancia, Sígueme, Salamanca 1999 (1ª edición París 1977), en especial el primer estudio: «Las marcas de la metafísica».

56. Jeffrey F. Hamburger, «The "Various Writings of Humanity": Johannes Tauler on Hildegard of Bingen's Scivias», en: The Voice of Silence. Women's Literacy in a Men's Church, edición de Thérèse de Hemptinne y María Eugenia Góngora, Brepols, Turnholt 2004, pág. 171. Véase la Lám. IV de este libro.

57. No se han conservado las pinturas del convento de Colonia. Según Hamburger, cit., la presencia divina se encuentra aludida en el sermón de Tauler a través de la mención de las alas en la primera parte del sermón, págs. 180186. Véase cap. IV, pág. 111 y ss. de este libro.

58. Jean Tauler, Sermons, traducción de E. Hugueny, G. Théry, M. A. L. Corin, edición y presentación de J. P. Jossua, Cerf, París 1991, sermón 56, pág. 460.

59. cf. Amador Vega, Arte y santidad. Cuatro lecciones de estética apofática, Cuadernos de la Cátedra Jorge Oteiza, Universidad Pública de Navarra, Pamplona 2005.

60. La abstracción en el arte de los Beatos fue estudiado por Raimon Arola en su tesis doctoral Imatge i re-presentació en el Beatus de Girona, Universitat Autònoma de Barcelona, Facultat de Filosofia y Lletres, Barcelona 1981 (inédita).

61. Michel de Certeau, La faiblesse de croire, Éditions du Seuil, París 1987, págs. 315-318.

Ficha del libro

Las visiones de Hildegard von Bingen despliegan un riquísimo universo simbólico, que es el objeto de estudio de este libro. A través de diversas aproximaciones se trata de comprender el fenómeno visionario, ya como una experiencia extraordinaria, ya como parte integrante del proceso creador. La floración de las imágenes, su descripción y plasmación plástica es abordada a partir de comparaciones que ofrecen contrapuntos al caso de esta mística renana del siglo xii, tales como el Apocalipsis de Juan de Patmos, los espirituales del Oriente de luz estudiados por el iranólogo y filósofo Herny Corbin, o la obra del artista surrealista Max Ernst. La imaginación creadora de Hildegard von Bingen aparece como el origen de una tradición visionaria de Occidente, sagrada y secularizada, cuya estética se fundamenta en el valor de las imágenes.



Victoria Cirlot Valenzuela (Barcelona 1955) es profesora de literatura medieval y literatura comparada de la Facultad de Humanidades de la Universidad Pompeu Fabra (Barcelona). Es coordinadora de las actividades del Institut Universitari de Cultura de la Universitat Pompeu Fabra. Es codirectora de la colección «El Árbol del Paraíso» de la Editorial Siruela y vicepresidenta de la Asociación de la Biblioteca Mystica et Philosophica Alois Maria Haas. Sus publicaciones se refieren a la cultura medieval (armamento, caballería, arte medieval, novela artúrica, lírica trovadoresca, mística

femenina), a la estética del siglo xx y a la simbología. Entre sus últimos libros destacan: *Vida y visiones de Hildegard von Bingen* (Siruela, Madrid 1997, 2000), *La mirada interior. Escritoras y visionarias en la Edad Media* (en colaboración, Martínez Roca, Barcelona 1999, Siruela, Madrid 2008), *Figuras del destino. Mitos y símbolos de la Europa medieval* (Siruela, Madrid 2005), *Hildegard von Bingen y la tradición visionaria de Occidente* (Herder, Barcelona 2005). Se ha dedicado también a la edición de la obra de su padre, Juan Eduardo Cirlot (Barcelona 1916-1973), entre la que destaca, *Diccionario de símbolos*, Siruela, Madrid 1997 y *Bronwyn* (Siruela, Madrid 2001).

OTROS TÍTULOS DE INTERÉS:

Hildegarda de Bingen

El libro de las obras divinas

Christian Feldmann

Hildegarda de Bingen

Victoria Cirlot

Mística y creación en el siglo xx (ebook)

NOTA FINAL

Le recordamos que este libro ha sido prestado gratuitamente para uso exclusivamente educacional bajo condición de ser destruido una vez leído. Si es así, destrúyalo en forma inmediata.



Para otras publicaciones visite
www.lecturasinegoismo.com
Referencia:4578

Victoria Cirlot

Hildegard von Bingen

y la tradición visionaria de Occidente



Herder